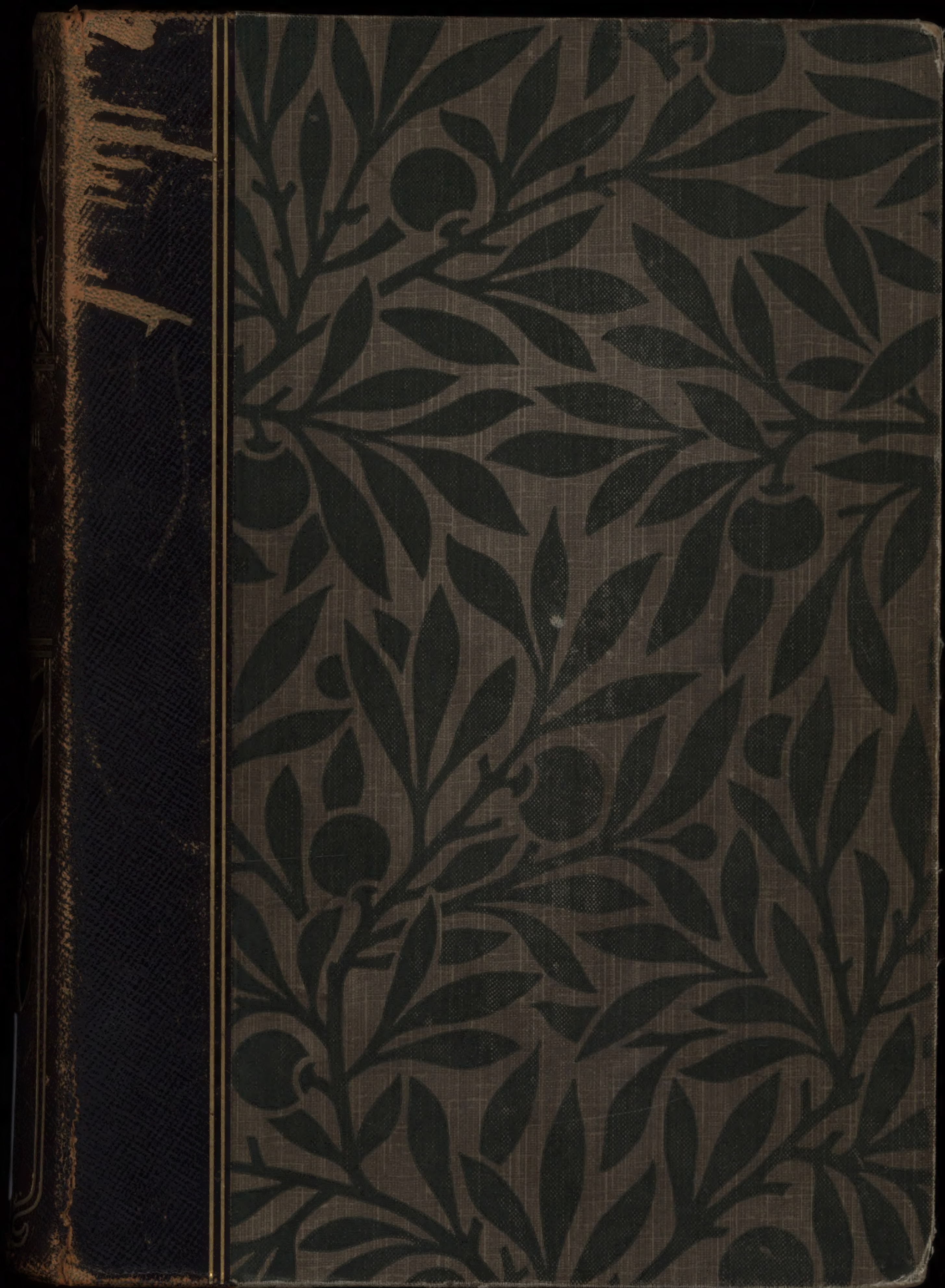
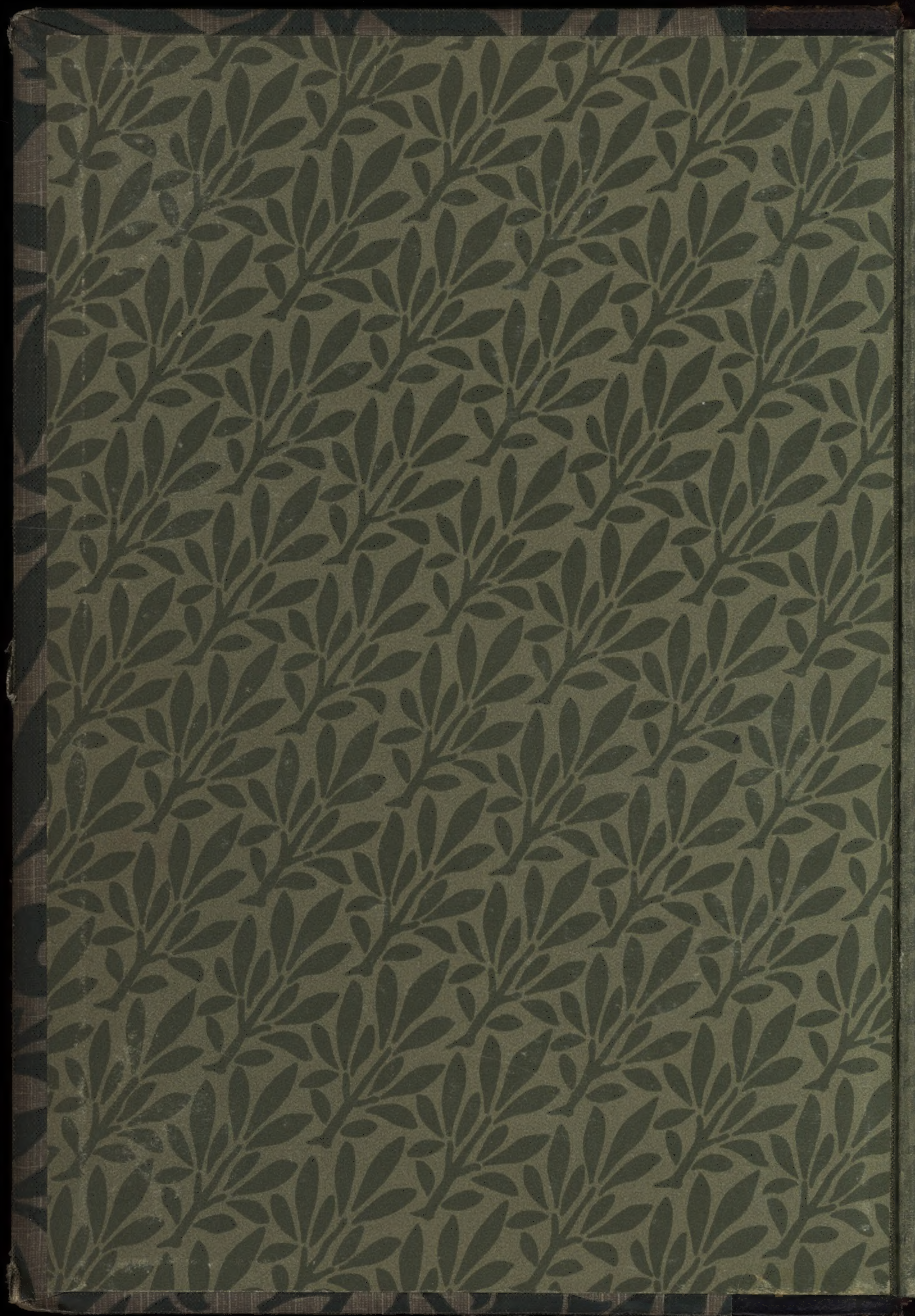






Geschichte der Kunst

aller Zeiten und Völker.

Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker.

Von

Karl Woermann.

Dritter Band:

Die Kunst der christlichen Völker vom 16. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Mit 328 Abbildungen im Text, 12 Tafeln in Farbendruck und 46 Tafeln in Tonätzung.



Leipzig und **Wien.**

Bibliographisches Institut.

1911.

Vorwort.

Dieser dritte und letzte Band meiner „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker" ist nach denselben Grundsätzen bearbeitet worden wie die ersten beiden Bände. Daß die Kunstgeschichte der letzten vier Jahrhunderte in höherem oder doch erkennbarerem Maße als die der älteren Zeiten von bestimmten Künstlerindividualitäten getragen wird, tritt naturgemäß auch in der Darstellung des Schlußbandes hervor. Gerade hierzu bin ich der Sache und mir aber einige Erläuterungen schuldig. Seit ich vor einem halben Menschenalter dieses Werk zu schreiben begann, hat man hier und da einen schärferen Gegensatz zwischen Kunst- und Künstlergeschichte zu konstruieren gesucht, als es früher üblich war und als es meiner Meinung nach wünschenswert ist. Die Kunstgeschichte, meint man, solle den biologischen Werdegang der Formen- und Farbensprache der Kunst möglichst unabhängig von der Künstlergeschichte schildern und die einzelnen Künstler und Kunstwerke nur als Beispiele der Entwickelung anführen. Von anderen Seiten ist freilich auch wieder betont worden, daß der Kunstgeschichte doch nur durch die großen Meister ihre Wege gewiesen worden seien, und daß eben deshalb jede kunstgeschichtliche Darstellung von der Geschichte der wegweisenden Künstler auszugehen habe. Zum Teil mag hier eine grundsätzliche Verschiedenheit der Weltanschauung in Frage stehen. Wenn man annimmt, daß die irdischen Dinge, Zustände und Verhältnisse sich als solche entwickeln und die menschlichen Vollstrecker dieser Entwickelung gewissermaßen wider ihren Willen in ihren Dienst zwingen, wird man natürlich zu einer anderen Art der Geschichtschreibung kommen, als wenn man meint, daß der individuelle, mit freiem Willen ausgestattete, wenn auch vielleicht von höherem Willen geleitete Menschengeist der Entwickelungsgeschichte der Menschheit ihre Richtungen vorschreibt. Eine Notwendigkeit, den Gegensatz so scharf zu fassen, liegt meiner Überzeugung nach aber doch nicht vor. Beide Methoden der Geschichtschreibung müssen, wenn sie in dem einen wie in dem anderen Falle die Ursachen und die Wirkungen mit gleicher Sorgfalt verzeichnen, annähernd das gleiche, wenn auch von verschiedenen Seiten gesehene Gesamtbild ergeben.

Auch wir sind geneigt, in der Entwickelungsgeschichte des Menschengeistes ein Stück naturgeschichtlicher Entwickelung zu sehen, die sich mit innerer Notwendigkeit und Gesetz-

mäßigkeit vollzieht. Auch wir sind, um uns an greifbare Beispiele zu halten, überzeugt, daß die Entwickelung von der Renaissance zum Barock erfolgt sein würde, selbst wenn Michelangelo schon als Knabe gestorben wäre, daß die Rückkehr vom Rokoko zum Klassizismus sich vollzogen hätte, auch wenn Forscher und Künstler wie Caylus, Winckelmann, Canova und Thorvaldsen niemals geboren wären, und daß die Sonne der „Freilichtmalerei" auch ohne Manet und Monet ein Stück Weges der „Moderne" beschienen haben würde. Haben wir doch auch oft genug darauf hingewiesen, daß dieselben technischen Fortschritte, wenn die Zeit reif für sie ist, an verschiedenen Stellen unabhängig voneinander zum Durchbruch zu kommen pflegen. Aber das hindert nicht, daß die Fortschritte uns im Wirken der Künstler, die ihre Träger sind, am greifbarsten entgegentreten und sich am anschaulichsten schildern lassen. Auf die äußere Lebensgeschichte der Künstler wird eine in diesem Sinne geschriebene Kunstgeschichte allerdings nur in Ausnahmefällen Bezug nehmen; in der inneren Entwickelungsgeschichte der Meister und in der Darlegung der Einflüsse, unter denen diese sich vollzogen, aber wird sie gerade ein Hauptstück der sachlichen Entwickelungsgeschichte erkennen und zu schildern versuchen. In diesem Sinne habe auch ich geglaubt, gerade die Kunstgeschichte der letzten vier Jahrhunderte, in der die Personenfragen immer seltener zu Zweifeln Anlaß geben, wenigstens für die Zwecke dieses Buches nach wie vor zunächst an die Entwickelung der maßgebenden Künstler anknüpfen zu sollen.

Daß daneben eine Kunstgeschichte, die mehr von den Dingen als von den Meistern ausgeht, nicht nur möglich, sondern auch nützlich, ja gerade der Veränderung der Gesichtspunkte wegen einmal außerordentlich lehrreich sein könnte, soll damit keineswegs in Abrede gestellt werden. Man beachte in dieser Beziehung nur z. B. den feinen Aufsatz H. A. Schmids über die oberdeutsche Kunst im Zeitalter Maximilians, den ich im Texte dieses Bandes nicht mehr verwerten konnte. Niemand würde eine nach dieser oder ähnlicher Methode geschriebene Kunstgeschichte freudiger begrüßen als ich. Aber eines schickt sich nicht für alle und nicht für alle Zwecke. Kunstgeschichten beider Arten müßten, zumal sie, wie gesagt, richtig erfaßt, zu denselben Ergebnissen gelangen würden, doch immer wieder nebeneinander entstehen.

Je mehr die kunstgeschichtliche Darstellung sich der Gegenwart nähert, desto mächtiger drängt sich naturgemäß die Fülle der Meister und der Werke, die sie zu bewältigen hat, auf sie ein. Um so vorsichtiger wird sie dann auch in der Auswahl der Meister und der Werke werden müssen, die sie ins Licht rückt. Strenggenommen brauchten nur die Meister und die Werke erwähnt zu werden, durch die die Weiterentwickelung gefördert oder eine rückläufige Bewegung eingeleitet worden ist. Je näher die Darstellung der Gegenwart kommt, desto schwieriger ist es freilich, hierüber ein unparteiisches Urteil zu gewinnen. Daß eine kunstgeschichtliche Darstellung, die bis in die Gegenwart herabreicht, alle Leser gleichmäßig befriedigt, ist wohl ausgeschlossen. Jeder Verfasser wird hier für seine persönliche Auffassung um einige Nachsicht bitten und auf den Vorwurf gefaßt sein müssen, die Meister und Werke, die seinem örtlich bedingten nächsten Gesichtskreise angehören, bevorzugt zu haben. Jedenfalls durfte trotz dieser Schwierigkeit nicht auf den Versuch verzichtet werden, auch die Kunstgeschichte des letzten Menschenalters möglichst sachlich mit zu behandeln.

Der Fülle der hervorzuhebenden Kunstwerke der letzten vier Jahrhunderte gegenüber, die unsere Museen beherbergen, mußte der Raumersparnis und der Stilerleichterung wegen ein abgekürztes Verfahren bei der Nennung der Sammlungen eingeschlagen werden. Wenn Sammlungen wie das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, die Kaiserliche Ermitage in Sankt Petersburg, die Königliche alte Pinakothek in München usw. jedesmal mit ihrer vollen Bezeichnung genannt worden wären, würde hierfür mit Leichtigkeit ein Druckbogen mehr, der besser sachlichen Erörterungen gewidmet wäre, verbraucht worden sein. Bei bekannten und vielgenannten Sammlungen ist daher zunächst oft die Ortsangabe weggelassen worden. Daß einerseits das Kaiser Friedrich-Museum, anderseits die Nationalgalerie im Sinne dieses Buches in Berlin, daß die alte und die neue Pinakothek in München, das Städelsche Institut in Frankfurt a. M., die National Gallery, die National Portrait Gallery und die Tate Gallery in London, daß das Rijksmuseum (Reichsmuseum) in Amsterdam, das Mauritshuis im Haag, das Louvre in Paris, die Ermitage in Petersburg, das Pradomuseum in Madrid, die Brera in Mailand, die Uffizien und der Palazzo Pitti in Florenz, die Galerie Borghese in Rom, die Schackgalerie in München stehen, ist überall als bekannt vorausgesetzt worden, noch öfter aber ist im Sinne einer noch entschiedeneren Kürzung nur die Stadt genannt worden, um deren königliche, staatliche oder städtische Hauptsammlung zu bezeichnen. „In Berlin“ schlechthin heißt demnach, wenn es sich um alte Gemälde handelt, „im Kaiser Friedrich-Museum“, wenn es sich um alte Zeichnungen, Schnitte oder Stiche handelt, „im Kgl. Kupferstichkabinett“, wenn moderne Gemälde oder Bildwerke in Frage kommen, „in der Nationalgalerie“. „In München“ heißt in bezug auf alte Meister die „alte“, in bezug auf neue Meister die „neue Pinakothek“, „in Paris“ bedeutet „im Louvre“, „in Dresden“ „in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden“, „in Leipzig“ „im städtischen Museum“, „in Frankfurt“ „im Städelschen Institut“ usw. In allen Fällen, in denen es sich um andere als die landesherrlichen, staatlichen oder städtischen Hauptsammlungen handelt, ist die nähere Bezeichnung der Sammlung ausgeschrieben worden, so daß ein Zweifel in diesem Falle nicht aufkommen kann. Auch würde das von der Verlagsanstalt sorgfältig hergestellte Register unter dem betreffenden Ortsnamen den näheren Aufschluß geben.

Das Verfahren, im Text nur die Namen der Forscher, auf deren Schriften Bezug genommen, zu nennen, die näheren Angaben aber dem alphabetischen Schriftennachweis zu überlassen, mußte natürlich schon der Gleichmäßigkeit wegen auch in diesem Bande beibehalten werden. Indessen scheint es auch Zustimmung gefunden und sich bewährt zu haben. Nur sei noch einmal bemerkt, daß auf Vollständigkeit gerade in dieser Beziehung um so entschiedener verzichtet werden mußte, je näher die Darstellung der Gegenwart mit ihrer Überflutung des Büchermarktes durch Schriften über lebende Künstler rückte. Ein vollständiger Schriftennachweis würde allein einen Band wie den vorliegenden füllen. Es kann also gerade in dieser Hinsicht nur die Hoffnung ausgesprochen werden, daß nichts Wesentliches vermißt werden möge.

Meinen Dank für mannigfaltige Unterstützung habe ich zunächst an dieselben Herren zu richten, denen ich meinen Dank bereits im Vorworte zum 1. und 2. Bande ausgesprochen habe. Vor allem kommen meine Fachgenossen an den Dresdener und den Berliner

Sammlungen in Betracht. Namentlich der Unterstützung, die mir die Herren von Seidlitz, Treu, Lehrs, Gurlitt, Herrmann, Sponsel, Singer, Geisberg und Bruck in Dresden jederzeit haben angedeihen lassen, sei dankbar gedacht. Auch Henri Hymans in Brüssel, Cornelis Hofstede de Groot im Haag und Gustav Pauli in Bremen habe ich zu danken. Für gütige Überlassung von Abbildungsvorlagen schulde ich z. B. der holländischen Reichskommission für kunstgeschichtliche Aufnahmen, der Direktion des Albertinums in Dresden, Herrn E. A. Seemann in Leipzig, Herrn M. van Notten im Haag und Herrn Professor Dr. Hans Wolfg. Singer in Dresden aufrichtigen Dank. Der Verlagsanstalt habe ich für mannigfaches Entgegenkommen, auch in bezug auf die treffliche Herstellung der zahlreichen Abbildungen, ihrer Redaktion für ihre Teilnahme an der Korrektur und ihre Anfertigung des vorzüglichen Registers zu danken. Besonderen Dank aber schulde ich meinem jungen Freunde und Fachgenossen Dr. Hermann Hieber für seine erfolgreiche Teilnahme an der Schluß-Überarbeitung und an der Korrektur dieses Bandes.

Dresden, Frühjahr 1911.

Karl Woermann.

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Einleitung 1

Erstes Buch.

Die Kunst des 16. Jahrhunderts.

I. Die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts 5
1. Die Kunst des 16. Jahrhunderts in Mittelitalien 5
A. Vorbemerkungen. — Die Schöpfer der neuen Kunst 5
B. Die mittelitalienische Baukunst des 16. Jahrhunderts 36
C. Die mittelitalienische Bildnerei des 16. Jahrhunderts 44
D. Die mittelitalienische Malerei des 16. Jahrhunderts 51
2. Die Kunst des 16. Jahrhunderts in Oberitalien 60
A. Vorbemerkungen. — Die oberitalienische Baukunst des 16. Jahrhunderts 60
B. Die oberitalienische Bildnerei des 16. Jahrhunderts 67
C. Die oberitalienische Malerei des 16. Jahrhunderts 70
3. Die Kunst des 16. Jahrhunderts in Unteritalien 98
Rückblick 100

II. Die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts 101
1. Vorbemerkungen 101
2. Die deutsche Baukunst des 16. Jahrhunderts 102
3. Die deutsche Bildnerei des 16. Jahrhunderts 110
4. Die deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts 115

III. Die niederländische Kunst des 16. Jahrhunderts 147
1. Vorbemerkungen 147
2. Die niederländische Baukunst des 16. Jahrhunderts 148
3. Die niederländische Bildnerei des 16. Jahrhunderts 154
4. Die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts 158

IV. Die französische Kunst des 16. Jahrhunderts 177
1. Vorbemerkungen 177
2. Die französische Baukunst des 16. Jahrhunderts 178
3. Die französische Bildnerei des 16. Jahrhunderts 190
4. Die französische Malerei des 16. Jahrhunderts 194

V. Die spanische und portugiesische Kunst des 16. Jahrhunderts . . 200
1. Vorbemerkungen 200
2. Die spanische und portugiesische Baukunst des 16. Jahrhunderts . . . 200
3. Die spanische und portugiesische Bildnerei des 16. Jahrhunderts . . . 205
4. Die spanische und portugiesische Malerei des 16. Jahrhunderts 208

VI. Die englische Kunst des 16. Jahrhunderts 211
1. Vorbemerkungen 211
2. Die englische Baukunst des 16. Jahrhunderts 211
3. Die englische Bildnerei des 16. Jahrhunderts 214
4. Die englische Malerei des 16. Jahrhunderts 215

VII. Die skandinavische Kunst des 16. Jahrhunderts 217
1. Vorbemerkungen 217
2. Die skandinavische Baukunst des 16. Jahrhunderts 217
3. Die skandinavische Bildnerei des 16. Jahrhunderts 220
4. Die skandinavische Malerei des 16. Jahrhunderts 221

VIII. Die Kunst des 16. Jahrhunderts im Osten Europas 221
Rückblick 223

Seite

Zweites Buch.

Die Kunst des 17. Jahrhunderts.

I. Die italienische Kunst des 17. Jahrhunderts 225
1. Vorbemerkungen. — Die italienische Baukunst des 17. Jahrhunderts . . 225
2. Die italienische Bildnerei des 17. Jahrhunderts 233
3. Die italienische Malerei des 17. Jahrhunderts 241
II. Die französische Kunst des 17. Jahrhunderts 256
1. Vorbemerkungen. — Die französische Baukunst des 17. Jahrhunderts . . 256
2. Die französische Bildnerei des 17. Jahrhunderts 266
3. Die französische Malerei des 17. Jahrhunderts 275
III. Die spanische Kunst des 17. Jahrhunderts 288
1. Vorbemerkungen. — Die spanische Baukunst des 17. Jahrhunderts . . 288
2. Die spanische Bildnerei des 17. Jahrhunderts 295
3. Die spanische Malerei des 17. Jahrhunderts 300
A. Die Übergangsbewegung . . . 300
B. Die Schule von Sevilla vor und neben Velázquez und Murillo . 304
C. Velázquez und seine Nachfolger . 306
D. Murillo und seine Schule . . . 315
IV. Die belgische Kunst des 17. Jahrhunderts 319
1. Vorbemerkungen. — Die belgische Baukunst des 17. Jahrhunderts . . 319
2. Die belgische Bildnerei des 17. Jahrhunderts 323
3. Die belgische Malerei des 17. Jahrhunderts 328
V. Die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts 353
1. Vorbemerkungen. — Die holländische Baukunst des 17. Jahrhunderts . . 353
2. Die holländische Bildnerei des 17. Jahrhunderts 358
3. Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts 363
VI. Die deutsche Kunst des 17. Jahrhunderts 401
1. Vorbemerkungen. — Die deutsche Baukunst des 17. Jahrhunderts . . 401
2. Die deutsche Bildnerei des 17. Jahrhunderts 411
3. Die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts 413
VII. Die englische Kunst des 17. Jahrhunderts 418
1. Vorbemerkungen. — Die englische Baukunst des 17. Jahrhunderts . . 418
2. Die englische Bildnerei des 17. Jahrhunderts 422
3. Die englische Malerei des 17. Jahrhunderts 423
VIII. Die Kunst des 17. Jahrhunderts in Skandinavien 425
1. Die Kunst dieses Zeitraums in Dänemark 425
2. Die Kunst des 17. Jahrhunderts in Schweden 428
IX. Die Kunst des 17. Jahrhunderts im christlichen Osteuropa . . . 431
1. Die Kunst dieses Zeitraums in Polen 431
2. Die russische Kunst des 17. Jahrhunderts 432
Rückblick 436

Drittes Buch.

Die Kunst des 18. Jahrhunderts.

I. Die französische Kunst des 18. Jahrhunderts 438
1. Vorbemerkungen. — Die französische Baukunst des 18. Jahrhunderts . . 438
2. Die französische Bildnerei des 18. Jahrhunderts 444
3. Die französische Malerei des 18. Jahrhunderts 448
II. Die italienische Kunst des 18. Jahrhunderts 460
1. Vorbemerkungen. — Die italienische Baukunst des 18. Jahrhunderts . . 460
2. Die italienische Bildnerei des 18. Jahrhunderts 465
3. Die italienische Malerei des 18. Jahrhunderts 468
III. Die spanische Kunst des 18. Jahrhunderts 475
1. Vorbemerkungen. — Die spanische Baukunst des 18. Jahrhunderts . . 475
2. Die spanische Bildnerei des 18. Jahrhunderts 480
3. Die spanische Malerei des 18. Jahrhunderts 481

Seite

IV. Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts 486
1. Vorbemerkungen. — Die englische Baukunst des 18. Jahrhunderts . . 486
2. Die englische Bildnerei des 18. Jahrhunderts 489
3. Die englische Malerei des 18. Jahrhunderts 490

V. Die belgische Kunst des 18. Jahrhunderts 501
1. Vorbemerkungen. — Die belgische Baukunst des 18. Jahrhunderts . . 501
2. Die belgische Bildnerei des 18. Jahrhunderts 502
3. Die belgische Malerei des 18. Jahrhunderts 504

VI. Die holländische Kunst des 18. Jahrhunderts 505
1. Vorbemerkungen. — Die holländische Baukunst und Bildnerei des 18. Jahrhunderts 505
2. Die holländische Malerei des 18. Jahrhunderts 506

VII. Die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts 508
1. Vorbemerkungen. — Die deutsche Baukunst des 18. Jahrhunderts . . 508
2. Die deutsche Bildnerei des 18. Jahrhunderts 519
3. Die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts 523

VIII. Die skandinavische Kunst des 18. Jahrhunderts 532
1. Vorbemerkungen. — Die schwedische Kunst des 18. Jahrhunderts . . . 532
2. Die dänische Kunst des 18. Jahrhunderts 534

IX. Die Kunst des 18. Jahrhunderts in Polen und Rußland 538
1. Vorbemerkungen. — Die Kunst dieser Zeit in Polen 538
2. Die russische Baukunst des 18. Jahrhunderts 539
3. Die russische Bildnerei des 18. Jahrhunderts 542
4. Die russische Malerei des 18. Jahrhunderts 542

X. Die Kunst des 18. Jahrhunderts in Amerika 544
1. Vorbemerkungen. — Die spanische Kunst in Mexiko 544
2. Die Kunst in Nordamerika. . . . 546
Rückblick 549

Viertes Buch.

Die Kunst des 19. Jahrhunderts.

I. Die französische Kunst des 19. Jahrhunderts 550
1. Vorbemerkungen. — Die französische Baukunst des 19. Jahrhunderts . . 550
2. Die französische Bildnerei des 19. Jahrhunderts. 556
3. Die französische Malerei des 19. Jahrhunderts 564

II. Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts 582
1. Vorbemerkungen. — Die deutsche Baukunst des 19. Jahrhunderts . . 582
2. Die deutsche Bildnerei des 19. Jahrhunderts 591
3. Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts 599

III. Die englische Kunst des 19. Jahrhunderts 625
1. Vorbemerkungen. — Die englische Baukunst des 19. Jahrhunderts . . 625
2. Die englische Bildnerei des 19. Jahrhunderts 628
3. Die englische Malerei des 19. Jahrhunderts 630

IV. Die amerikanische Kunst des 19. Jahrhunderts 638
1. Vorbemerkungen. — Die amerikanische Baukunst des 19. Jahrhunderts 638
2. Die amerikanische Bildnerei des 19. Jahrhunderts. 640
3. Die amerikanische Malerei des 19. Jahrhunderts. 642

V. Die belgische Kunst des 19. Jahrhunderts 646
1. Vorbemerkungen. — Die belgische Baukunst des 19. Jahrhunderts . . 646
2. Die belgische Bildnerei des 19. Jahrhunderts 648
3. Die belgische Malerei des 19. Jahrhunderts 650

VI. Die holländische Kunst des 19. Jahrhunderts 655
1. Vorbemerkungen. — Die holländische Baukunst des 19. Jahrhunderts . . 655
2. Die holländische Malerei des 19. Jahrhunderts. 657

Seite

VII. Die skandinavische Kunst des 19. Jahrhunderts 661
1. Vorbemerkungen. — Die skandinavische Baukunst des 19. Jahrhunderts 661
2. Die skandinavische Bildnerei des 19. Jahrhunderts 663
3. Die skandinavische Malerei des 19. Jahrhunderts 666
VIII. Die italienische Kunst des 19. Jahrhunderts 673
1. Vorbemerkungen. — Die italienische Baukunst des 19. Jahrhunderts . . 673
2. Die italienische Bildnerei des 19. Jahrhunderts 675
3. Die italienische Malerei des 19. Jahrhunderts 678
IX. Die spanische Kunst des 19. Jahrhunderts 681
1. Vorbemerkungen. — Die spanische Baukunst des 19. Jahrhunderts . . 681
2. Die spanische Bildnerei des 19. Jahrhunderts 682
3. Die spanische Malerei des 19. Jahrhunderts 683
X. Die Kunst des 19. Jahrhunderts in Rußland und Polen 686
1. Vorbemerkungen. — Die Kunst des 19. Jahrhunderts in den baltischen Provinzen und in Finnland . . . 686
2. Die polnische Kunst des 19. Jahrhunderts 688
3. Die russische Kunst des 19. Jahrhunderts 689
Rückblick und Vorblick 693

Alphabetischer Schriftennachweis . . 696
Register 718

Verzeichnis der Abbildungen.

Farbendrucktafeln.

Seite

1. Rafaels „Sündenfall“ an der Decke der Camera della Segnatura im Vatikan zu Rom (Taf. 4) 30
2. Tizians „Zinsgroschen“ in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden (Taf. 10) . . 81
3. Dürers „vier Apostel“ in der Münchener Pinakothek (Taf. 14) 123
4. Die heilige Agnes. Gemälde von Jusepe de Ribera in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden (Taf. 23) 253
5. Verzierungen aus einem Sitzungssaale des Justizpalastes zu Rennes (Taf. 25) . . 258
6. Der heilige Rodriguez. Gemälde von Murillo in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden (Taf. 31) 318
7. Bathseba. Gemälde von Peter Paul Rubens in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden (Taf. 33) 338
8. Der Raub des Ganymed. Gemälde von Rembrandt in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden (Taf. 36) 384
9. Briefleserin. Gemälde von Jan Vermeer van Delft in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden (Taf. 37) 400
10. Marie Antoinette. Kupferdruck in Aquatintamanier von François Janinet (Taf. 43) 450
11. Im Theater. Farbenlithographie von Henri de Toulouse-Lautrec (Taf. 50) . 580
12. Die Quelle oder die Campagna. Gemälde von Max Klinger in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden (Taf. 55) . . . 623

Tafeln in Tonätzung.

1. 1. Landschaftliche Federzeichnung von Leonardo da Vinci in den Uffizien zu Florenz. 2. Federzeichnung von Leonardo da Vinci für die Schlacht bei Anghiari in der Akademie zu Venedig. 3. Das Abendmahl. Wandgemälde von Leonardo da Vinci in Santa Maria delle Grazie zu Mailand (Taf. 1) 10
2. Michelangelos Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom (Taf. 2) 18
3. 1. Das Jüngste Gericht. Wandgemälde von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle zu Rom. 2. Michelangelos Konservatorenpalast auf dem Kapitol in Rom. 3. Die Peterskirche in Rom, Ansicht von hinten (Taf. 3) 21
4. 1. Rafaels „Disputa“. Wandgemälde der Stanza della Segnatura im Vatikan zu Rom. 2. Rafaels „Vertreibung Heliodors“. Wandgemälde der Stanza d'Eliodoro im Vatikan zu Rom (Taf. 5) 32

Seite

5. 1. Galatea. Fresko Rafaels in der Villa Farnesina zu Rom. 2. Rafaels Sixtinische Madonna in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden (Taf. 6) 34
6. 1. Bartolommeo Ammanatis Gartenseite des Palazzo Pitti in Florenz. 2. Giorgio Vasaris Durchgang der Uffizien in Florenz. 3. Andrea Sansovinos „Taufe Christi" über Ghibertis Osttür am Baptisterium zu Florenz. 4. Giovanni Francesco Rusticis „Predigt des Täufers" über Ghibertis Nordtür am Baptisterium zu Florenz (Taf. 7) 44
7. 1. Ridolfo Ghirlandajos Bildnis eines Goldschmieds im Palazzo Pitti zu Florenz. 2. Andrea del Sartos Bildnis eines Bildhauers (angeblich Selbstbildnis) in der Nationalgalerie zu London. 3. Sodomas Fresko der „Versuchung des hl. Benedikt" im Klosterhof zu Monteoliveto Maggiore. 4. Andrea del Sartos „Geburt der Maria" in Santa Annunziata zu Florenz. 5. Andrea del Sartos „Gastmahl des Herodes" im Scalzo zu Florenz (Taf. 8) 51
8. 1. Michele Sanmicheles Palazzo Bevilacqua in Verona. 2. Galeozzo Alessis Hof des Palazzo Marino in Mailand. 3. Das Wunder San Marcos. Gemälde Tintorettos in der Akademie zu Venedig. 4. Familiengruppe von Lorenzo Lotto in der Nationalgalerie zu London (Taf. 9) 61
9. 1. Der Hof des Dresdener Schlosses. 2. Der Hof des Heidelberger Schlosses (Taf. 11) 105
10. 1. Das Relief der „Philisterschlacht" (nach Dürers Entwurf) in der Annenkirche zu Augsburg. 2. Benedikt Wurzelbauers Tugendbrunnen in Nürnberg (Taf. 12) 111
11. 1. Dürers Holzschnitt „Die vier Engel, die Winde aufhaltend" aus der Apokalypse. 2. Dürers Holzschnitt „Die Ruhe auf der Flucht" aus dem Marienleben (Taf. 13) 119
12. 1. Das Mittelstück von Hans Holbeins des Älteren Gemälde der Paulus-Basilika in der Galerie zu Augsburg. 2. Hans Holbeins des Jüngeren Madonna des Bürgermeisters Meyer im Besitze des Großherzogs von Hessen (Taf. 15) . . 131
13. 1. Der Hof des Justizgebäudes (ehemaligen bischöflichen Palastes) in Lüttich. 2. Die Fassade des Kanzleigebäudes „La Greffe" in Brügge (Taf. 16) 150

Seite

14. 1. Die zur Seligkeit Eingehenden aus dem „Jüngsten Gericht" des Lukas van Leyden im Museum zu Leiden. 2. Die Verdammten aus dem „Jüngsten Gericht" des Lukas van Leyden im Museum zu Leiden (Taf. 17) 169
15. 1. Jean Goujons Grabmal des Louis de Brézé in der Kathedrale zu Rouen. 2. Das Grabmal der beiden Kardinäle von Amboise in der Kathedrale zu Rouen (Taf. 18) 185
16. 1. Philibert Delormes Grabmal Franz' I. und seiner Gemahlin Claude in Saint Denis. 2. Das Portal des Schlosses von Anet in der École des Beaux-Arts zu Paris (Taf. 19) 187
17. 1. Das Innere der Kathedrale von Granada. 2. Die Sakristei der Kathedrale von Sevilla (Taf. 20) 202
18. 1. Die Peterskirche mit Berninis Kolonnaden in Rom. 2. Pietro Guarinis Palazzo Carignani in Turin (Taf. 21) 226
19. 1. Triumphzug des Bacchus. Freskogemälde von Annibale Carracci im Palazzo Farnese zu Rom. 2. Aurora. Deckengemälde Guido Renis im Palazzo Rospigliosi zu Rom (Taf. 22) . . . 243
20. 1. Die Kirche Saint Etienne du Mont in Paris. 2. Salomon de Brosses Fassade der Kirche Saint Gervais, Paris (Taf. 24) 257
21. 1. François Mansards Kirche Val-de-Grâce in Paris. 2. Jules Hardouin-Mansards Invalidenkirche in Paris (Taf. 26) . . 264
22. 1. Fray Francisco Bautistas Fassade von San Isidro el Real in Madrid. 2. Alonso Canos Fassade der Kathedrale von Granada (Taf. 27) 290
23. 1. Die unbefleckte Empfängnis. Bemalte Holzfigur von Juan Martinez Montañés in der Kathedrale von Sevilla. 2. Der Gekreuzigte. Bemaltes Holzbildwerk von Juan Martinez Montañés in der Kathedrale von Sevilla (Taf. 28) . 298
24. 1. Philipp IV. als Jäger. Gemälde von Velázquez im Prado zu Madrid. 2. Don Juan d'Austria. Gemälde von Velázquez im Prado zu Madrid (Taf. 29) 310
25. 1. Murillos „Concepción" im Museum von Sevilla. 2. Murillos „Würfelspieler" in der Münchener Pinakothek (Taf. 30) 317
26. 1. Huijssens und Aguillons Fassade der Jesuitenkirche in Antwerpen. 2. Zunfthäuser in Brüssel (Taf. 32) 321

Seite

27. 1. Lieven de Keys „Fleischhaus" in Haarlem. 2. Hendrik de Keyzers Westerkerk in Amsterdam (Taf. 34) 355
28. 1. Jakob van Kampens Rathaus (Schloß) in Amsterdam. 2. Artus Quellinus' des Älteren Reliefwand im Amsterdamer Rathaus (Taf. 35) 357
29. 1. Paul Franckes Marienkirche zu Wolfenbüttel. 2. Elias Holls Zeughaus zu Augsburg (Taf. 38) 402
30. 1. Christopher Wrens Paulskirche in London. 2. Das Innere von Christopher Wrens Paulskirche in London (Taf. 39) 420
31. 1. Schloß Frederiksborg, Hofansicht. 2. Das Innere der Schloßkirche von Frederiksborg (Taf. 40) 426
32. 1. Robert de Cottes Kirche Saint Roch in Paris. 2. Jean Hardouin Mansart de Jouys Fassade der Kirche Saint Eustache in Paris (Taf. 41) 440
33. 1. Nicolas Servandonys Kirche Saint Sulpice, Paris. 2. Das Innere von Jean Germain Soufflots Pantheon, Paris (Taf. 42) 443
34. 1. Francisco Manuel Vazquez' und Luis de Arevalos Sakristei der Kartause in Granada. 2. Vincente Aceros Kathedrale von Cadiz (Taf. 44) 476
35. 1. James Gibbs' Radcliff-Bibliothek in Oxford. 2. George Dances Mansion House in London. 3. Sir William Chambers Somerset House in London (Taf. 45) . 487
36. 1. Andreas Schlüters Fassade des Königlichen Schlosses in Berlin. 2. François de Cuvillés „Reiches Zimmer" des Münchener Residenzschlosses. 3. Matthäus Daniel Pöppelmanns „Zwinger" in Dresden. 4. Das Haus zum Falken in Würzburg (Taf. 46) 511
37. 1. Das Mittelstück der Westfassade von Nikodemus Tessins des Jüngeren Königlichem Schloß in Stockholm. 2. Nikodemus Tessins des Jüngeren und Jacques Philippe Bouchardons Schloßkapelle in Stockholm (Taf. 47) . . . 532
38. 1. Barthélemy Vignons Kirche La Madeleine in Paris. 2. Das Foyer von Charles Garniers Opernhaus in Paris (Taf. 48) 552
39. 1. Die Entführung der Psyche. Gemälde von Pierre Prud'hon im Louvre zu Paris. 2. Ein Teil von Pierre Puvis de Chavannes' Halbrundfries „Die Wissenschaften" in der Sorbonne zu Paris (Taf. 49) 567
40. 1. Karl Friedrich Schinkels Königliches Schauspielhaus in Berlin. 2. Karl Friedrich Schinkels Altes Museum in Berlin. 3. Gottfried Sempers Königliche Gemäldegalerie in Dresden. 4. Paul Wallots Reichstagsgebäude in Berlin (Taf. 51) 584
41. 1. Christian Rauchs Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin. 2. Hugo Lederers Bismarckdenkmal in Hamburg (Taf. 52) 592
42. 1. Ludwig Richter, „Die Käsefrau" (1856), im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden. 2. Die Hochzeitsreise. Gemälde von Moritz von Schwind in der Schackschen Gemäldegalerie zu München (Taf. 53) 604
43. 1. Eisenwalzwerk. Gemälde von Adolf Menzel in der Nationalgalerie zu Berlin. 2. Die Pflege des heil. Leichnams. Gemälde von Eduard von Gebhardt in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden (Taf. 54) 609
44. 1. Sir Robert Smirkes British Museum in London. 2. Sir Charles Barrys Parlamentshaus in London (Taf. 56) 626
45. 1. Odysseus und Polyphem. Gemälde von William Turner in der Nationalgalerie zu London. 2. Dantes Traum. Gemälde von Dante Gabriel Rossetti im Museum zu Liverpool (Taf. 57) . . 630
46. 1. Joseph Poelaerts Justizpalast in Brüssel. 2. Peter J. H. Cuijpers' Reichsmuseum in Amsterdam (Taf. 58) 647

Abbildungen im Text.

Bramantes Tempietto bei San Pietro in Montorio zu Rom 7
Bramantes erster Plan der Peterskirche in Rom 8
Das Innere der Peterskirche (Mittelteil) von Bramante 9
Die Anbetung der Könige. Gemälde von Leonardo da Vinci in den Uffizien zu Florenz . 12
Mona Lisa. Gemälde von Leonardo da Vinci im Louvre zu Paris 14
Bacchus. Marmorstandbild von Michelangelo im Nationalmuseum zu Florenz 15
Pietà. Marmorgruppe von Michelangelo in der Peterskirche zu Rom 16
David. Marmorstandbild von Michelangelo im Nationalmuseum zu Florenz 17
Madonna. Gemälde von Michelangelo in den Uffizien zu Florenz 18

Seite

Die delphische Sibylle von Michelangelos Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom 19
Michelangelos Moses vom Grabdenkmal Julius' II. in der Kirche San Pietro in Vincoli zu Rom 20
Michelangelos Grabmal Giulianos de' Medici in San Lorenzo zu Florenz 21
Das Treppenhaus der Biblioteca Laurenziana in Florenz 22
Michelangelos Plan der Peterskirche in Rom . 23
Fra Bartolommeos Madonna della Misericordia in der Pinakothek zu Lucca 25
Rafaels „Sposalizio" in der Brera zu Mailand . 27
Rafaels „Madonna im Grünen" im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien 29
Rafaels „Poesie" an der Decke der Camera della Segnatura im Vatikan zu Rom 31
Rafaels Gruppenbildnis Papst Leos X. und der Seinen im Palazzo Pitti zu Florenz . . . 35
Die Kirche San Biagio zu Montepulciano . . 37
Peruzzis Hof des Palazzo Massimi alle Colonne in Rom 39
Der Hof des Palazzo Farnese in Rom . . . 41
Die Fassade von San Luigi de' Francesi in Rom 43
Andrea Sansovinos Verkündigungsrelief von der Casa Santa in Loreto 46
Bacchus. Marmorstandbild von Jacopo Tatti, gen. Sansovino, Nationalmuseum zu Florenz 48
Benvenuto Cellinis „Perseus" in der Loggia de' Lanzi zu Florenz 50
Bronzinos Bildnis der Gemahlin Cosimos I., Eleonores von Toledo, mit ihrem Sohn, in den Uffizien zu Florenz 53
Sodomas „Ohnmacht der hl. Katharina" in San Domenico zu Siena 56
Sebastiano del Piombos Bildnis einer Römerin im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin . . 59
Badende Soldaten. Stich von Marc Anton Raimondi nach Michelangelo 61
Die Markusbibliothek in Venedig 63
Die Basilika von Vicenza 64
Das Innere von Palladios Kirche San Giorgio maggiore in Venedig 65
Gaston de la Foix. Liegebild von Agostino Bustis (Bambajas) Grabmal Gastons im Schloßmuseum zu Mailand 68
Jacopo Sansovinos Statue des Apollon an der Loggetta des Markusturms in Venedig . . 70
Antonio Begarellis „Beweinung Christi" in San Pietro zu Modena 71
Christus unter den Schriftgelehrten. Gemälde von Bernardino Luini, Nationalgalerie zu London 72

Seite

Ein Teil von Gaudenzio Ferraris Kuppelgemälde in der Wallfahrtskirche zu Saronno 73
Giorgiones Madonna im Dom zu Castelfranco 74
Die drei Weisen. Gemälde von Giorgione im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien . . 75
Giorgiones Venus (Ausschnitt) in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 76
Die drei Schwestern. Gemälde von Palma Vecchio in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 77
Tizians „Kirschen-Madonna" im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien 78
Tizians „Himmlische und irdische Liebe" oder „Überredung zur Liebe" in der Galerie Borghese zu Rom 79
Tizians „Madonna Pesaro" in Santa Maria de' Frari zu Venedig 80
Tizians „Dornenkrönung" in der Münchener Pinakothek 81
Tizians Bildnis seiner Tochter Lavinia in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 83
Tizians Bildnis Karls V. in der Münchener Pinakothek 86
Morettos Bildnis eines Herrn in ganzer Gestalt in der Nationalgalerie zu London . . . 87
Paolo Veroneses „Hochzeit zu Kana" in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 89
Dosso Dossis „Kirke" in der Galerie Borghese zu Rom 91
Correggios „Madonna mit dem hl. Franciscus" in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 93
Putten Correggios vom Gewölbe des Äbtissinnenzimmers im Kloster San Paolo zu Parma 94
Petrus und Paulus von Correggios Gewölbefresken in San Giovanni zu Parma . . . 95
Ein Stück von Correggios „Himmelfahrt Marias" in der Kuppel des Domes zu Parma 96
Correggios „Danaë" in der Galerie Borghese zu Rom 97
Das Innere der Cappella Caraccioli bei San Giovanni a Carbonara in Neapel . . . 99
Rollwerk von einem Epitaph des Johannisfriedhofs in Nürnberg 103
Beschlagwerk vom Marktbrunnen zu Rothenburg o. T. 105
Das ehemalige Portal des Georgentors in Dresden 106
Das ehemalige Lusthaus in Stuttgart . . . 108
Wilhelm Wernickes Renaissancevorhalle des Rathauses zu Köln 109
Judith. Holzbüste von Adolf Daucher vom ehemaligen Chorstuhl der Fuggerkapelle in Augsburg 111

Seite

Flußlandschaft mit Windmühle. Gemälde von Ruisdael im Reichsmuseum zu Amsterdam . 375
Die Auferweckung des Lazarus. Gemälde von Pieter Lastman im Haager Museum . . 378
Rembrandts sogenannte „Nachtwache" im Reichsmuseum zu Amsterdam 381
Das Opfer Manoahs. Gemälde Rembrandts in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden . . 383
Die heilige Familie. Gemälde von Rembrandt in der Kasseler Galerie 385
Christus in Emmaus. Radierung von Rembrandt 386
Die drei Bäume. Radierung von Rembrandt 388
Die Staalmeesters. Gemälde von Rembrandt im Reichsmuseum zu Amsterdam 389
Wassermühle. Gemälde von Meindert Hobbema im Louvre 390
Die sich spiegelnde Kuh. Gemälde von Paul Potter im Haager Museum 391
Dame, die sich die Hände wäscht. Gemälde von Gerard Terborch dem Jüngeren in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 394
Liebespaar beim Frühstück. Gemälde von G. Metsu in der Gemäldegalerie zu Dresden . 395
Ansicht der Stadt Delft. Gemälde von Jan Vermeer van Delft im Haager Museum . 398
Das Kellerzimmer. Gemälde von Pieter de Hooch im Reichsmuseum zu Amsterdam . 399
Knorpelwerk aus dem Musterbuch Rutger Kaßmanns 403
Johannes Schochs Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses 405
Johann Georg Starckes Lustschloß im Großen Garten zu Dresden 408
François Blondels und Johann Arnold Nerings Berliner Zeughaus 409
Jupiter bei Philemon und Baucis. Gemälde von Adam Elsheimer in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 415
Inigo Jones' Banqueting House in London 419
Das Innere von Christopher Wrens Kirche Saint Stephen in London 421
Sir Peter Lelys Bildnis eines Mädchens in der Nationalgalerie zu London 425
Teilansicht von der Börse in Kopenhagen . . 426
Bildnis des Zwerges Favorchi von Karl van Mander III im Museum zu Kopenhagen . 427
Die Auferstehungskirche zu Kostroma . . . 433
Fensterumrahmung der Kirche der heiligen Jungfrau von Kasan zu Markowo . . . 434
Das Haus Zeleistschikow in Tschewokfary (Bezirk Kasan) 435

Seite

Ein Salon von Germain Boffrand im Hôtel de Soubise zu Paris 441
Jean Baptiste Lemoynes Büste des Architekten Gabriel im Louvre zu Paris 443
Edmond Bouchardons Amor im Louvre zu Paris 444
Jean Baptiste Pigalles Knabe mit dem Vogelkäfig im Louvre zu Paris 445
Étienne Maurice Falconets kleiner Liebesgott im Louvre zu Paris 446
Augustin Pajous Bacchantin im Louvre zu Paris 447
Clodions Satyr im Louvre zu Paris . . . 448
Jean Antoine Houdons Diana im Louvre zu Paris 449
Jean Antoine Houdons Büste Buffons im Louvre zu Paris 450
François Lemoines Badende in der Ermitage zu Petersburg 451
Antoine Watteaus „Einschiffung nach der Insel Cythera" im Louvre zu Paris 453
Antoine Watteaus „Harlekin und Colombine" in der Wallace Collection zu London . . 454
Das Tischgebet. Gemälde von Jean Siméon Chardin im Louvre zu Paris 455
Venus bei Vulkan. Gemälde von François Boucher im Louvre zu Paris 456
Der zerbrochene Krug. Gemälde von Jean Baptiste Greuze im Louvre zu Paris . . 457
Das Wiener Schokoladenmädchen. Pastellgemälde von Jean Étienne Liotard in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 458
Alessandro Galileis Kirche San Giovanni in Laterano zu Rom 461
Nicolo Salvis Fontana Trevi in Rom . . . 462
Michelangelo Simonettis Sala a Croce Greca im Vatikan 463
Filippo Juvaras Superga-Kirche in Turin . 464
Canovas Grabmal Clemens' XIII. in der Peterskirche zu Rom 466
Amor und Psyche. Marmorgruppe von Canova im Louvre zu Paris 467
Die büßende Magdalena. Gemälde von Pompeo Batoni in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 469
Das Martyrium der heil. Agathe. Gemälde von Giovanni Battista Tiepolo im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin 471
Das Gastmahl der Kleopatra. Fresko von Giovanni Battista Tiepolo im Palazzo Labia zu Venedig 472
Die Ausstellung eines Rhinozerosses. Gemälde von Pietro Longhi in der Nationalgalerie zu London 473

Seite

Santi Giovanni e Paolo und Umgebung in Venedig. Gemälde von Antonio Canale in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden . . . 474
Pfeiler aus der Kirche San Francisco in Santiago de Compostela 476
Sarelas Casa del Cabildo in Santiago . . 477
Das Haus des Marqués de Dos Aguas in Valencia 479
Der hl. Hieronymus. Holzbildwerk von Francisco Zarcillo y Alcaraz in der Ermitá de Jesús zu Murcia 480
Die Romeria des hl. Isidro. Gemälde von Francisco Goya im Prado zu Madrid . . 481
Francisco Goyas Bildnis des Malers Bayeu im Prado zu Madrid 482
Radierung von Francisco Goya aus den „Caprichos“ 484
Radierung von Francisco Goya aus der „Tauromaquia“ 485
Robert Morris' Palladianische Brücke zu Wilton 487
John Flaxmans Denkmal Nelsons in der Paulskirche zu London 489
Das Krabbenmädchen. Gemälde von William Hogarth in der Nationalgalerie zu London 491
Kurz nach der Heirat. Gemälde von William Hogarth aus der „Mariage à la mode“ in der Nationalgalerie zu London 492
Der verbannte Lord. Gemälde von Joshua Reynolds in der Nationalgalerie zu London 493
Drei Misses Montgomery bekränzen die Herme des Hymen. Gemälde von Joshua Reynolds in der Nationalgalerie zu London . . . 494
Das Erdbeermädchen. Gemälde von Joshua Reynolds in der Wallace Collection zu London 495
Thomas Gainsboroughs Bildnis der Georgiana Spencer im Besitz des Earls of Spencer in London 496
Die Viehtränke. Gemälde von Thomas Gainsborough in der Nationalgalerie zu London 497
Thomas Gainsboroughs Bildnis der Mrs. Siddons in der Nationalgalerie zu London 499
Lady Hamilton als Bacchantin. Gemälde von George Romney in der Nationalgalerie zu London 500
Landschaft mit Windmühle. Gemälde von John Crome in der Nationalgalerie zu London . 501
Weidelandschaft von Balthasar Pauwel Ommeganck im Museum zu Braunschweig . . . 505
Erat sermo inter fratres. Gemälde von Cornelis Troost aus der Folge „NERLI“ im Haager Museum 507

Seite

Gaetano Chiaveris katholische Hofkirche in Dresden. 509
George Bährs Frauenkirche in Dresden . . 511
Balthasar Neumanns Kaisersaal des Würzburger Residenzschlosses 515
Johann Bernhard Fischers Karlskirche in Wien 517
Andreas Schlüters Denkmal des Großen Kurfürsten in Berlin 521
Masken sterbender Krieger von Andreas Schlüter am Zeughaus in Berlin 523
Die verlassene Ariadne. Gemälde von Angelika Kauffmann in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. 524
Goethe in Italien. Gemälde von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. 526
Balthasar Denners Bildnis eines alten Herrn in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. . 528
Amor, einen Pfeil schleifend. Pastell von Anton Raphael Mengs in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 529
Daniel Chodowieckis Radierungen zu Szenen aus dem I. und V. Akt der „Minna von Barnhelm“. 531
Jens Juels Selbstporträt in der Kunstakademie zu Kopenhagen 537
Russische Holzkirche aus dem Gebiet von Archangelsk 540
Carlo Rastrellis „Winterpalais“ in Sankt Petersburg 541
Alexander Philippowitsch Kokorinows Akademie der Künste in Sankt Petersburg 543
Die Kathedrale von Mexiko 545
Psyche. Marmorstandbild von James Pradier im Louvre 558
Neapolitanischer Fischerknabe. Marmorbildwerk von François Rude im Louvre . . . 560
Albert Bartholomés „Monument aux morts“ auf dem Père Lachaise-Friedhof in Paris . 561
Der Kuß. Marmorgruppe von Auguste Rodin im Luxembourg-Museum zu Paris . . . 562
Madame Récamiers Bildnis von Jacques Louis David im Louvre 566
Die Quelle. Gemälde von Jean Auguste Dominique Ingres im Louvre 568
Pferderennen zu Epsom. Gemälde von Théodore Géricault im Louvre 569
Jüdische Hochzeit in Marokko. Gemälde von Eugène Delacroix im Louvre 571
Die Brücke. Gemälde von Jules Dupré in der Wallace Collection zu London 574

Seite
Flußlandschaft mit Windmühle. Gemälde von Ruisdael im Reichsmuseum zu Amsterdam . 375
Die Auferweckung des Lazarus. Gemälde von Pieter Lastman im Haager Museum . . 378
Rembrandts sogenannte „Nachtwache" im Reichsmuseum zu Amsterdam 381
Das Opfer Manoahs. Gemälde Rembrandts in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden . . 383
Die heilige Familie. Gemälde von Rembrandt in der Kasseler Galerie 385
Christus in Emmaus. Radierung von Rembrandt 386
Die drei Bäume. Radierung von Rembrandt 388
Die Staalmeesters. Gemälde von Rembrandt im Reichsmuseum zu Amsterdam 389
Wassermühle. Gemälde von Meindert Hobbema im Louvre 390
Die sich spiegelnde Kuh. Gemälde von Paul Potter im Haager Museum 391
Dame, die sich die Hände wäscht. Gemälde von Gerard Terborch dem Jüngeren in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 394
Liebespaar beim Frühstück. Gemälde von G. Metsu in der Gemäldegalerie zu Dresden . 395
Ansicht der Stadt Delft. Gemälde von Jan Vermeer van Delft im Haager Museum . 398
Das Kellerzimmer. Gemälde von Pieter de Hooch im Reichsmuseum zu Amsterdam . 399
Knorpelwerk aus dem Musterbuch Rutger Kaßmanns 403
Johannes Schochs Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses 405
Johann Georg Starckes Lustschloß im Großen Garten zu Dresden 408
François Blondels und Johann Arnold Nerings Berliner Zeughaus 409
Jupiter bei Philemon und Baucis. Gemälde von Adam Elsheimer in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 415
Inigo Jones' Banqueting House in London 419
Das Innere von Christopher Wrens Kirche Saint Stephen in London 421
Sir Peter Lelys Bildnis eines Mädchens in der Nationalgalerie zu London 425
Teilansicht von der Börse in Kopenhagen . . 426
Bildnis des Zwerges Favorchi von Karl van Mander III im Museum zu Kopenhagen . 427
Die Auferstehungskirche zu Kostroma . . . 433
Fensterumrahmung der Kirche der heiligen Jungfrau von Kasan zu Markowo . . . 434
Das Haus Zeleistschikow in Tschewoksary (Bezirk Kasan) 435
Ein Salon von Germain Boffrand im Hôtel de Soubise zu Paris 441
Jean Baptiste Lemoynes Büste des Architekten Gabriel im Louvre zu Paris 443
Edmond Bouchardons Amor im Louvre zu Paris 444
Jean Baptiste Pigalles Knabe mit dem Vogelkäfig im Louvre zu Paris 445
Étienne Maurice Falconets kleiner Liebesgott im Louvre zu Paris 446
Augustin Pajous Bacchantin im Louvre zu Paris 447
Clodions Satyr im Louvre zu Paris . . . 448
Jean Antoine Houdons Diana im Louvre zu Paris 449
Jean Antoine Houdons Büste Buffons im Louvre zu Paris 450
François Lemoines Badende in der Ermitage zu Petersburg 451
Antoine Watteaus „Einschiffung nach der Insel Cythera" im Louvre zu Paris 453
Antoine Watteaus „Harlekin und Colombine" in der Wallace Collection zu London . . 454
Das Tischgebet. Gemälde von Jean Siméon Chardin im Louvre zu Paris 455
Venus bei Vulkan. Gemälde von François Boucher im Louvre zu Paris 456
Der zerbrochene Krug. Gemälde von Jean Baptiste Greuze im Louvre zu Paris . . 457
Das Wiener Schokoladenmädchen. Pastellgemälde von Jean Étienne Liotard in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 458
Alessandro Galileis Kirche San Giovanni in Laterano zu Rom 461
Nicolo Salvis Fontana Trevi in Rom . . . 462
Michelangelo Simonettis Sala a Croce Greca im Vatikan 463
Filippo Juvaras Superga-Kirche in Turin . 464
Canovas Grabmal Clemens' XIII. in der Peterskirche zu Rom 466
Amor und Psyche. Marmorgruppe von Canova im Louvre zu Paris 467
Die büßende Magdalena. Gemälde von Pompeo Batoni in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 469
Das Martyrium der heil. Agathe. Gemälde von Giovanni Battista Tiepolo im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin 471
Das Gastmahl der Kleopatra. Fresko von Giovanni Battista Tiepolo im Palazzo Labia zu Venedig 472
Die Ausstellung eines Rhinozerosses. Gemälde von Pietro Longhi in der Nationalgalerie zu London 473

Seite

Santi Giovanni e Paolo und Umgebung in Venedig. Gemälde von Antonio Canale in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden . . . 474
Pfeiler aus der Kirche San Francisco in Santiago de Compostela 476
Sarelas Casa del Cabildo in Santiago . . 477
Das Haus des Marqués de Dos Aguas in Valencia 479
Der hl. Hieronymus. Holzbildwerk von Francisco Zarcillo y Alcaraz in der Ermitá de Jesús zu Murcia 480
Die Romeria des hl. Isidro. Gemälde von Francisco Goya im Prado zu Madrid . . 481
Francisco Goyas Bildnis des Malers Bayeu im Prado zu Madrid 482
Radierung von Francisco Goya aus den „Caprichos“ 484
Radierung von Francisco Goya aus der „Tauromaquia“ 485
Robert Morris' Palladianische Brücke zu Wilton 487
John Flaxmans Denkmal Nelsons in der Paulskirche zu London 489
Das Krabbenmädchen. Gemälde von William Hogarth in der Nationalgalerie zu London 491
Kurz nach der Heirat. Gemälde von William Hogarth aus der „Mariage à la mode“ in der Nationalgalerie zu London 492
Der verbannte Lord. Gemälde von Joshua Reynolds in der Nationalgalerie zu London 493
Drei Misses Montgomery bekränzen die Herme des Hymen. Gemälde von Joshua Reynolds in der Nationalgalerie zu London . . . 494
Das Erdbeermädchen. Gemälde von Joshua Reynolds in der Wallace Collection zu London 495
Thomas Gainsboroughs Bildnis der Georgiana Spencer im Besitz des Earls of Spencer in London 496
Die Viehtränke. Gemälde von Thomas Gainsborough in der Nationalgalerie zu London 497
Thomas Gainsboroughs Bildnis der Mrs. Siddons in der Nationalgalerie zu London 499
Lady Hamilton als Bacchantin. Gemälde von George Romney in der Nationalgalerie zu London 500
Landschaft mit Windmühle. Gemälde von John Crome in der Nationalgalerie zu London . 501
Weidelandschaft von Balthasar Pauwel Ommeganck im Museum zu Braunschweig . . . 505
Erat sermo inter fratres. Gemälde von Cornelis Troost aus der Folge „NERLI“ im Haager Museum 507

Seite

Gaetano Chiaveris katholische Hofkirche in Dresden. 509
George Bährs Frauenkirche in Dresden . . 511
Balthasar Neumanns Kaisersaal des Würzburger Residenzschlosses 515
Johann Bernhard Fischers Karlskirche in Wien 517
Andreas Schlüters Denkmal des Großen Kurfürsten in Berlin 521
Masken sterbender Krieger von Andreas Schlüter am Zeughaus in Berlin 523
Die verlassene Ariadne. Gemälde von Angelika Kauffmann in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. 524
Goethe in Italien. Gemälde von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. 526
Balthasar Denners Bildnis eines alten Herrn in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. . 528
Amor, einen Pfeil schleifend. Pastell von Anton Raphael Mengs in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 529
Daniel Chodowieckis Radierungen zu Szenen aus dem I. und V. Akt der „Minna von Barnhelm“. 531
Jens Juels Selbstporträt in der Kunstakademie zu Kopenhagen 537
Russische Holzkirche aus dem Gebiet von Archangelsk 540
Carlo Rastrellis „Winterpalais“ in Sankt Petersburg. 541
Alexander Philippowitsch Kokorinows Akademie der Künste in Sankt Petersburg 543
Die Kathedrale von Mexiko 545
Psyche. Marmorstandbild von James Pradier im Louvre 558
Neapolitanischer Fischerknabe. Marmorbildwerk von François Rude im Louvre. . . 560
Albert Bartholomés „Monument aux morts“ auf dem Père Lachaise-Friedhof in Paris . 561
Der Kuß. Marmorgruppe von Auguste Rodin im Luxembourg-Museum zu Paris . . . 562
Madame Récamiers Bildnis von Jacques Louis David im Louvre 566
Die Quelle. Gemälde von Jean Auguste Dominique Ingres im Louvre 568
Pferderennen zu Epsom. Gemälde von Théodore Géricault im Louvre 569
Jüdische Hochzeit in Marokko. Gemälde von Eugène Delacroix im Louvre 571
Die Brücke. Gemälde von Jules Dupré in der Wallace Collection zu London 574

Seite

Die Ährenleserinnen. Gemälde von Jean François Millet im Louvre 575
Die Steinklopfer. Gemälde von Gustave Courbet in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 577
Balkonszene. Gemälde von Edouard Manet im Luxembourg-Museum zu Paris . . . 579
Die Kirche zu Vétheuil. Gemälde von Claude Monet im Luxembourg-Museum zu Paris 581
Martin Dülfers Fassade des Stadttheaters in Lübeck 588
Josef Olbrichs Künstlerhaus der Sezession in Wien 589
Der untere Teil von Gottfried Schadows Denkmal des Grafen von der Marck in der Dorotheenkirche zu Berlin 591
Gottfried Schadows Marmorbüste des Rektors Meierotto im Joachimsthalischen Gymnasium zu Berlin 593
Adolf Hildebrands Reiterstandbild Bismarcks in Bremen 594
Louis Tuaillons Amazone an der Nationalgalerie in Berlin 597
Max Klingers Beethoven im Städtischen Museum zu Leipzig 599
Peter Cornelius' Karton der apokalyptischen Reiter in der Nationalgalerie zu Berlin . . 603
Der Tod als Würger. Zeichnung aus Alfred Rethels Totentanz-Folge im Familienbesitz 607
Das Gastmahl des Plato. Gemälde von Anselm Feuerbach in der Nationalgalerie zu Berlin 611
Flachsscheuer. Gemälde von Max Liebermann in der Nationalgalerie zu Berlin 614
„Lasset die Kindlein zu mir kommen.“ Gemälde von Fritz von Uhde im Städtischen Museum zu Leipzig 615
Nereide und Triton. Gemälde von Arnold Böcklin in der Schackgalerie zu München . 619
Die Vermählung. Gemälde von Hans von Marées in der Schleißheimer Galerie . . 621
Mondscheingeiger. Lithographie von Hans Thoma 622
An die Schönheit. Radierung von Max Klinger 623
Sir Richard Westmacotts Zimbelspieler in Chatsworth 628
Der Heuwagen. Gemälde von John Constable in der Nationalgalerie zu London. . . . 631
Der Geist des Christentums oder die Caritas. Gemälde von George Frederick Watts in der Tate Gallery zu London 633
König Cophetua und die Bettlerin. Gemälde von Sir Edward Burne-Jones in der Tate Gallery zu London 636
H. H. Richardsons Haus Veagh in Chicago . 639
Augustus Saint-Gaudens' Denkmal Shaws in Boston 642
James Mac Neill Whistlers Bildnis Thomas Carlyles im Museum zu Glasgow . . . 645
Das Haus Henry van de Veldes zu Uccle bei Brüssel 647
Die Sühne. Gruppe von Jules Lagae im Museum zu Gent 649
Die Heimkehr der Bergleute. Relief von Constantin Meunier im Museum zu Brüssel 650
Die dreißigtägige Messe. Gemälde von Henri Leys im Museum zu Brüssel 652
Abendgebet. Gemälde von Eugène Laermans in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden . . 653
Ein Treppenhaus Hendrik Petrus Berlages im Haag 656
Die frugale Mahlzeit. Gemälde von Jozef Israels im Museum zu Glasgow . . . 658
Weidelandschaft von Jakob Maris in Privatbesitz (Amerika) 659
Thorvaldsens Adonis in der Münchener Glyptothek 663
Stephan Sindings Walküre in der Sammlung Keller und Reiner in Berlin 664
Der Ausschuß für die französische Ausstellung in Kopenhagen. Gemälde von Peter Severin Kröyer in der Galerie Jacobsen zu Kopenhagen 667
Häusliche Szene. Gemälde von Viggo Johannsen 669
Maja. Gemälde von Anders Zorn in der Nationalgalerie zu Berlin 671
Fuchs und Schneehase. Gemälde von Bruno Liljefors in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden 672
Giovanni Duprés Kain im Palazzo Pitti zu Florenz 675
Canale grande. Gemälde von Guglielmo Ciardi 680
José Vilches' Brutus im Museo Moderno zu Madrid 682
Die Zwergin. Gemälde von Ignacio Zuloaga im Luxembourg-Museum zu Paris . . . 685
Lars Soncks Telephonamt in Helsingfors . . 687
Sherwoods Neues Historisches Museum am Roten Platz in Moskau 691

Einleitung.

Groß und ruhig, wie auf Adlerfittichen, senkte die Kunst des neuen Zeitalters, dessen Luft wir noch heute atmen, sich aus Himmelshöhen zur Erde herab. Aber auf die Ruhe folgte bald erneute Bewegung, auf die Himmelsnähe erneuter Erdgeruch. Den Wechsel der Richtungen, die die europäische Kunst vom Anfang des 16. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts beherrschten, knüpft die gelehrte Kunstgeschichte an Abschnitte, die sie als Hochrenaissance, Spätrenaissance, Barock, Rokoko, als Klassizismus, Eklektizismus, Realismus, Naturalismus und Impressionismus bezeichnet. Diese Worte mit den richtigen Begriffen auszufüllen, haben sich in Deutschland die bedeutendsten Kunstschriftsteller des 19. Jahrhunderts, z. B. Dohme, von Zahn, Burckhardt, Springer, Wölfflin, Schmarsow und Strzygowski, denen Julius Lange sich anschloß, bemüht. Die Grenzen der Abschnitte verschieben sich aber auch hier so allmählich und die Unterschiede der Richtungen sind so mannigfaltig abgestuft, daß wir der Bewegung möglichst unabhängig von diesen Schuleinteilungen folgen müssen. Da die berufenen und auserwählten Künstler seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts nahezu alle Darstellungs- und Ausdrucksmittel beherrschten, so vollzog die Entwickelung sich jetzt weniger im künstlerischen Können als im künstlerischen Wollen, dessen zeitlich, örtlich und persönlich bedingte Wandlungen maßgebend blieben.

Aus dieser Entwickelung aber ging die bildende Kunst, so oft sie sich auch noch freiwillig in den Dienst anderer Aufgaben stellte, als selbständige Geistesmacht mit ihren eigenen Zielen, Aufgaben und Lehranstalten und daher natürlich auch mit erweitertem Stoffgebiet hervor, das sich nach und nach alle erdenklichen Vorwürfe des Naturlebens und des Geisteslebens aneignete.

Groß und ruhig, wie aus Himmelshöhen, senkte die neue Kunst sich zunächst auf die glücklichen Gefilde Italiens herab. Die neue Baukunst entwickelte ihren Sinn für gesetzliche Verhältnisse und reine Formen hier in immer engerem Anschluß an die römische Antike. Die darstellenden Künste sahen die Natur mit befangenen, aber mit größeren Augen an als vorher. Die hehren Gestalten des christlichen Himmels, des heidnischen Olymps und der unsterblichen Phantasie, der „seltsamen Tochter Jovis", wollte die neue Zeit hier in Formen dargestellt sehen, die freie Naturwahrheit mit ewiggültiger Schönheit verbanden. Die himmlischen oder irdischen, geschichtlichen oder ersonnenen Begebenheiten sollten, aller überflüssigen Nebenfiguren und alles unnötigen Beiwerks entkleidet, so einfach und ausdrucksvoll wie möglich dargestellt, zugleich aber dem gegebenen Raume nicht nur in der Breiten- und Höhen-, sondern jetzt auch in der Tiefenrichtung nach den Schönheitsgesetzen des Rhythmus und Gleichgewichts eingegliedert werden. Immer aufs Große, immer aufs Ganze, einheitlich in sich Abgeschlossene richtete sich der Sinn der kurzen Blütezeit der italienischen Hochrenaissance.

Weniger leicht als die Wirkung läßt die Ursache des neuen Stils sich erkennen. Vollziehen die Stilwandlungen sich, wie man angenommen, durch eine selbsttätige, organische Entwickelung der Motive als solcher? Beruhen sie auf der Ermüdung des Auges durch das Hergebrachte und seinem Verlangen nach Abwechselung? Sind sie nur der folgerichtige Ausdruck der Bewegung im übrigen Geistesleben der Völker? Sei dem, wie ihm wolle, jedenfalls können wir es nicht als Zufall ansehen, daß der Drang zur Vereinheitlichung der Teile des Kunstwerkes, der Zug zum Großen und Erhabenen in der Kunst in dieselbe Zeit fällt, in der kühne Entdecker die Ozeane durchquerten, um der Menschheit die Erde als ein Ganzes zu Füßen zu legen, in dieselbe Zeit, in der andere Forscher den Blick zum Sternenhimmel emporwandten, um dem Erdball seine Stellung im Sonnensystem anzuweisen; und unzweifelhaft haben zu der reineren und größeren Auffassung der Formen des menschlichen Körpers nicht nur die anatomischen Studien der Zeit, an denen Leonardo und Michelangelo sich noch vor dem Erscheinen der „Anatomie" des Vesalius beteiligten, sondern auch die systematische Wiederausgrabung antiker Standbilder beigetragen, von denen der Welt erst jetzt Werke wie der Apollon und der Torso des Belvedere und wie der Laokoon (Bd. I, S. 386), der 1506 bei den Thermen des Titus gefunden ward, zugänglich gemacht wurden.

Kaum ein Menschenalter lang aber bewahrte auch die italienische Kunst jene ruhige Größe, jenes reine Gleichgewicht, jenen Adel der Verhältnisse, die die Kunstwerke der goldenen Zeit auszeichnen. Es war, als ob die Einfachheit der Natur sich aus sich selbst heraus steigerte und aufhöbe. Das Große drängte zum Kolossalen, die Ruhe wich bewußtem Drange nach Bewegung, das reine Gleichgewicht wurde durch die Betonung gegensätzlicher Bewegungsrichtungen aufgehoben. Die Entwickelung vollzog sich wie ein Naturgesetz, vollzog sich in der Malerei und Bildhauerei so gut wie in der Baukunst, auf die wir den Ausdruck „Barock" am liebsten beschränken möchten. Eben weil die Entwickelung sich wie ein Naturgesetz vollzog, können wir aber auch nicht den Eigenwillen Michelangelos allein für sie verantwortlich machen, wenngleich kein Künstler so innerlich mit dieser Bewegung verwachsen war wie er. Daß auch dieser Zug zur Massenwirkung und zur Betonung gegeneinander arbeitender Gegensätze sich übrigens nicht auf die bildenden Künste beschränkte, zeigt ein Blick auf zahlreiche kulturgeschichtliche Parallelbewegungen. Man braucht nur die großen Gegensätze zwischen der Reformation und der Gegenreformation, zwischen den Fortschritten der Wissenschaft und dem Aberglauben der Hexenprozesse, zwischen den Sitten Europas und denen der neuentdeckten Völker des westlichen Weltteils ins Auge zu fassen. Wahrlich, „barock" genug treten auch hier die Gegensätze in die Erscheinung.

Während diese Bewegung im Laufe des 16. Jahrhunderts ganz Italien ergriff, ging die neuzeitliche Entwickelung in der Kunst des **Nordens** vielfach andere Wege. Der Zug zur Vergrößerung und zur Vereinheitlichung der Formensprache machte sich hier, zunächst unabhängig von Italien, in engerem Anschluß an die Wirklichkeit geltend. In der Bau- und Zierkunst erzeugte dann die Verquickung der eingeführten italienischen Renaissanceformen mit dem heimischen spätgotischen Grundgefühl jenen Mischstil der deutschen, französischen, niederländischen und englischen Renaissance, der beinahe einen Stil für sich bildet. In den darstellenden Künsten des Nordens aber, in denen zu Anfang des 16. Jahrhunderts Oberdeutschland mit Dürer und Holbein an der Spitze der selbständigen Bewegung stand, führte die Bekanntschaft mit der Formensprache Michelangelos und Rafaels die Schilderer geistlicher und weltlicher Historien bald zu einer verhängnisvollen Nachahmung der großen Italiener, denen sie die innere Notwendigkeit ihrer Stilwandlung doch nicht nachempfinden konnten, wogegen im Sittenbild und

in der Landschaft in den Niederlanden schon im 16. Jahrhundert kühne Pfadfinder auftraten, die die große Naturkunst des 17. Jahrhunderts vorbereiteten.

Prächtig und rauschend, auf immer größere, aber auch auf immer äußerlichere Wirkungen bedacht, betrat dann zunächst die Baukunst den großen Schauplatz des 17. Jahrhunderts. Dem italienischen oder doch von Italien ausgegangenen Barockstil, dessen oft noch schwungvolle, oft aber auch schwülstige Formensprache hier und da nicht mehr davor zurückschreckte, die senkrechten Hauptmauern der Gebäude in wagerechte Bogenschwingungen zu versetzen, gelang es jetzt, weite Strecken Europas zu erobern. Doch besann die Baukunst sich gerade nördlich der Alpen, besonders in Frankreich, daneben doch auch immer wieder auf ihre antike Herkunft und wußte sich dann durch erneutes Rückgreifen auf strenge Säulenordnungen und reinere Verhältnisse den Rücken zu decken.

Auf dem Gebiete der darstellenden Künste aber bezeichnete die Barockbewegung, die oft genug einen Bund mit kecker, ja krasser Naturbeobachtung eingeht, doch nur eine der Richtungen, die das 17. Jahrhundert beherrschen. Neben der prächtigen, rauschenden, überbewegten, durch die tragende Barockarchitektur bedingten Richtung, als deren Hauptbildner der große Italiener Bernini, als deren Hauptmaler der noch größere Flame Rubens gelten kann, machten sich jetzt in allen Kunstländern noch zwei andere Hauptrichtungen geltend. Die eine dieser Richtungen suchte und fand überall den engsten Anschluß an die Schulen und Meister der großen Vergangenheit. „Eklektiker" wie Guido Reni, „Klassizisten" wie Poussin gehören zu ihren Hauptmeistern. Die andere, zukunftsreichere, aber suchte keinen anderen Anschluß als den an die Natur, den sie freilich in den meisten Fällen doch nicht ohne Zutun des barocken Zeitgeistes fand. Ihre Hauptmeister, wie die gewaltigen Niederländer Rembrandt, Ruisdael, Frans Hals und Vermeer und der einzige Spanier Velazquez, denen der italienische „Naturalist" Caravaggio nicht ebenbürtig ist, rangen mit der Natur wie Jakob mit dem Engel, um ihr alle ihre Geheimnisse zu entlocken.

Während des 18. Jahrhunderts beherrschte Frankreich die Sitten und die Kunst Europas. Hier bildete sich jetzt unter der Devise „L'état c'est moi" des „Sonnenkönigs" Ludwigs XIV. jenes höfische Wohlleben und jene verfeinerte Höflichkeit aus, die, um einmal mit Taine zu reden, ganz Europa die Kunst zu grüßen, zu lächeln und zu plaudern lehrte. Am Ausgang des 18. Jahrhunderts aber vollzog sich in gewolltem Gegensatze dazu wieder in Frankreich jene gewaltige und gewaltsame Umwälzung aller Verhältnisse, der die Umkehr auf dem Gebiete der Wissenschaften und der Künste schon vorangegangen war. Wenn die Baukunst Frankreichs schon im 17. Jahrhundert nur wenig Züge des eigentlichen italienischen „Barocks" bewahrte, so lenkte sie bald nach dem Tode Ludwigs XIV. vollends in andere Bahnen ein, die wenigstens dem Inneren der Gebäude rasch ein anderes Aussehen gaben. Jede Wandgliederung durch tragende Pilaster wurde vermieden. Die konstruktive Gliederung wurde in Rahmenwerk, die Umrahmungen wurden in leichtes Band-, Muschel-, Blatt- und Rankenwerk aufgelöst. In der Malerei war dieser anmutig heitere, der Spiel- und Tändelsucht der Zeit entsprechende Stil, den unsere Kunstsprache als Rokoko bezeichnet, von früheren Ansätzen abgesehen, durch Watteau vorgebildet worden, und in ihr fand er gerade in Frankreich noch jahrzehntelang eine gefällige Weiterbildung. Von Frankreich aus aber verbreitete er sich besonders nach Deutschland, das im letzten Drittel des Jahrhunderts, nachdem es sich von den Folgen des Dreißigjährigen Krieges erholt hatte, nicht nur dem Rokoko im Porzellan den geeignetsten plastischen Bildstoff zuführte, sondern dann auch an der großen Umkehr und Einkehr

bei der Kunst der klassischen Vergangenheit, die dem Rokoko ein Ende mit Schrecken bereitete, wenigstens auf kunstwissenschaftlichem Gebiete den größten Anteil hatte. Die Baukunst aller Länder kehrte infolge dieser klassizistischen Bewegung der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts entschiedener als je zuvor zur antiken Formensprache zurück. Die Bildhauerei folgte. In der Malerei aber ging die Richtung der großen Engländer, die selbständig an die Natur und an die Großmeister des 17. Jahrhunderts anknüpften, der wirklich antikisierenden Bewegung, die sich an die Wiederentdeckung Herkulaneums und Pompejis anschloß, noch voraus; und leise und schüchtern ging neben diesen rückwärts gewandten Bewegungen in Frankreich wie in England und Deutschland bereits die neue Regung einher, die sich nur die Natur zum Vorbild nahm.

Die Sonne des 19. Jahrhunderts stand, so oft sie auch von Wolken verhüllt wurde, lange genug warm und hell am Himmel, um die geistige Entwickelung des Menschengeschlechts zu fördern. Die Weiterentwickelung ging zunächst in allen Wissenschaften und Techniken, den Künsten des praktischen Lebens, vor sich. Von den Künsten stand die Musik im 19. Jahrhundert den bildenden Künsten voran. Aber wir werden sehen, daß auch die Geschichte der bildenden Künste dieses Zeitraums eine Fülle bedeutender Schöpfungen zu verzeichnen hat. So verschiedene Richtungen wie im 19. Jahrhundert haben sich in der Kunst keines früheren Zeitalters gekreuzt. Wie im politischen Leben der europäischen Völker der in Frankreich geborene weltbürgerliche Trieb zur Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit ohne Rücksicht auf nationale Grenzen immer entschiedener dem Drange der Völker nach nationalem Zusammenschluß auf der Grundlage der gemeinsamen Sprache und des gleichgearteten Familienlebens gegenübertritt, so sehen wir auch im Kunstleben überall ein Streben nach internationalem Ausgleich auf dem Boden der gemeinsamen Errungenschaften, die freilich im wesentlichen mit den Fortschritten der französischen Kunst zusammenfallen, der Überzeugung gegenüberstehen, daß eine neue lebenswarme Kunst, wie dem Herzblut der einzelnen künstlerischen Persönlichkeit, so auch den tiefsten Tiefen der Volksseele jedes einzelnen Landes entquellen müsse. Scheinbar unabhängig von der internationalen und nationalen Richtung aber kreuzen sich noch zwei andere Strömungen in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Die eine, die hauptsächlich von den Akademien getragen wurde, glaubte nach wie vor nur im Anschluß an die Kunst vergangener Zeiten und Völker gedeihen zu können; und es ist erstaunlich, wie viele Kunststile der Vergangenheit diese Richtung des 19. Jahrhunderts, bunten Wandelbildern gleich, wieder heraufbeschwor. Die andere dieser Strömungen aber wollte, unbekümmert um ältere Richtungen, aus eigenen Quellen gespeist, im eigenen, selbstgegrabenen Bette zum Meere hinabrollen. Ihre Künstler wollten, um mit Leonardo zu reden, keine Enkel, sondern Söhne der Natur sein; und sofern sie die Natur mit künstlerisch feinfühligem Auge ansahen und mit geistbeseelter Hand wiedergaben, brachten sie Schöpfungen zustande, die in der Tat als der vollste Ausdruck der Kunst des 19. Jahrhunderts gelten können.

Weit ist der Weg, den wir bis zum Ende dieses Bandes vor uns haben. Den Anschauungen der verschiedensten Völker und Einzelmeister werden wir gerecht werden müssen. Das Einigende werden wir nicht minder betonen als das Trennende. Überall werden wir auf Wegweiser stoßen, die in verschiedenen Richtungen in die Zukunft weisen. Verschiedene Wege führen zum gleichen Ziele. Das Ziel aller Künste aber bleibt, die Natur so darzustellen, wie sie sich, durch Menschenaugen gesehen, in beschwingten Menschenseelen widerspiegelt.

Erstes Buch.

Die Kunst des 16. Jahrhunderts.

I. Die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts.

1. Die Kunst des 16. Jahrhunderts in Mittelitalien.

A. Vorbemerkungen. — Die Schöpfer der neuen Kunst.

Jene vollkommene künstlerische Wahrheit und Schönheit, die sich in den Schöpfungen des Iktinos und Phidias, des Praxiteles und Apelles (Bd. I, S. 309) offenbart hatte, wurde erst nach achtzehnhundertjähriger Rück- und Neuentwickelung in der mittelitalienischen Hochrenaissance unter den Händen Bramantes, Leonardo da Vincis, Michelangelos, Fra Bartolommeos und Rafaels wiedergeboren. Daß dieser reine Stil abermals in den sonnigen Gefilden einer der vom Mittelmeer umspülten Halbinseln erblühte, ist natürlich kein Zufall. Waren Italien und Griechenland doch von Haus aus innig verschwistert! Hatte sich auf italienischem Boden doch die größte greifbare Fülle antiker Meisterschöpfungen erhalten! Hatte sich in Italien doch auch bereits aus dem Mittelalter heraus eine großzügige einheimische Kunst entwickelt! Die Gabe, groß und einfach zu erzählen, hatte Giotto (Bd. II, S. 366) hier schon im 13. Jahrhundert entfaltet; und Masaccio, der bahnbrechende Meister, der sich an der Schwelle des 15. Jahrhunderts in Florenz erhob (Bd. II, S. 583), hatte die Formensprache bereits in solchem Maße vergrößert und vereinfacht, daß die Hauptmeister des neuen Zeitalters ihm über die Köpfe seiner Nachfahren hinweg die Hände reichten. Große Künstler stellten sich auch jetzt an die Spitze der Bewegung. Gerade die italienische Kunstgeschichte der Blütezeit des 16. Jahrhunderts läßt sich von der Geschichte ihrer führenden Künstler nicht trennen. Gerade in der goldensten Zeit spielen neben den Künstlern aber auch ihre Gönner und Förderer, die Besteller der Kunstwerke, eine entwickelungsgeschichtlich bedeutsame Rolle. Ohne den Kunstsinn Julius' II., des gewaltigen, willensstarken Papstes aus dem Hause della Rovere (1503—13), wäre es Bramante, Michelangelo und Rafael kaum vergönnt gewesen, ihre Schwingen zu den höchsten Flügen zu entfalten. Aber auch die Mediceerpäpste Leo X. (1513—21) und Klemens VII. (1523—34) lassen sich aus der Entwickelung der Hochrenaissance nicht fortdenken; und ihren Spuren folgten die Mediceerherzöge in Florenz, deren Kämpfe um die Herrschaft damit endeten, daß Cosimo I. 1569 durch Papst Pius V. zum Großherzog von Toskana ernannt wurde. Unter dem Schutze der Rovere und der Medici erstarkten die toskanischen und umbrischen Großmeister der Blütezeit. Neben der Fürstenkunst aber spielte, wie wir sehen werden, die Klosterkunst immer noch eine Rolle, tat die Rathauskunst der Städte immer noch ihre Schuldigkeit, hielt die Privatkunst, deren Förderer adlige und bürgerliche Mäzene waren, nach wie vor Baumeister, Bildner und Maler in Atem.

Zwei der großen Meister, in denen wir die Schöpfer der Hochrenaissance verehren, Bramante und Rafael, waren Urbinaten, die drei übrigen, Leonardo da Vinci, Michelangelo und Fra Bartolommeo, waren Florentiner. Die Anfänge der beiden ältesten dieser Meister, Bramantes und Leonardos, haben wir, da ihre längste Lebens- und Schaffenszeit dem 15. Jahrhundert angehörte, schon im zweiten Bande (S. 608 und 595) kennen gelernt. Jetzt müssen wir ihr Schaffen im Zusammenhange betrachten. In neuem Lichte erscheint Bramante seit den Untersuchungen Geymüllers, Seidlitz', A. G. Meyers, Beltramis, Gnolis und Carottis. Unsere Kenntnis Leonardo da Vincis fußt auf den älteren Forschungen von Amoretti und Uzielli, ist dann aber durch die jüngeren Arbeiten von Richter, Geymüller, H. Ludwig, Müntz, Müller-Walde, Scognamiglio, Séailles, Berenson, Solmi, Gronau, Horne und Mac Curdy wesentlich erweitert worden. Zuletzt hat Seidlitz alle diese Forschungen anschaulich und selbständig zusammengefaßt. Über Michelangelos Leben und Werke sind wir durch seine Zeitgenossen Condivi und Vasari vortrefflich unterrichtet. Die Urkundenforschung Gayes, Milanesis und Marcheses fügte einiges hinzu. Michelangelos Briefe gab Milanesi, seine Gedichte, die zuletzt Roberttornow ins Deutsche übertragen, gaben Guasti und Frey heraus. Von den neuen Gesamtbildern seines Schaffens sind seit Gottis Buch besonders die großen Werke von Herman Grimm, Anton Springer, Heath, Wilson, Symonds und Thode hervorzuheben, denen sich noch neuere Arbeiten von Corrado Ricci, von Holroyd, von Knapp, von Mackowsky, von Frey und — last not least — von Karl Justi anreihen. Besondere Seiten seiner Kunst haben Henke, W. Lang und Berenson, besondere Abschnitte seines Schaffens haben Karl Justi, Frey, Wölfflin, Brockhaus und Steinmann gründlich untersucht. Was wir von Fra Bartolommeos Leben und Wirken wissen, hat zuerst Marchese, zuletzt Knapp vortrefflich zusammengestellt. Für unsere Kenntnis seiner Zeichnungen kommen Untersuchungen A. von Zahns und Berensons in Betracht. An der Spitze der kritischen Arbeiten über Rafael steht immer noch Passavants Werk, neben dem die späteren von Springer, von Crowe und Cavalcaselle, von Müntz und von Minghetti hervorzuheben sind. Nachbildungen seiner Gemälde stellten Lübke und Rosenberg zusammen. Als Architekten haben Geymüller und Hofmann, als Zeichner haben Robinson, Ruland und Fischel ihn behandelt. Seinem künstlerischen Werdegang sind z. B. Wölfflin, Strzygowski, Vöge und Gronau nachgegangen. Das Problem seiner Jugendentwickelung, mit dem die Frage zusammenhängt, ob das sogenannte „Venezianische Skizzenbuch" in der Akademie zu Venedig von Rafael, von Pinturicchio oder, wie wir annehmen, von verschiedenen umbrischen Meistern herrührt, hat vor und nach Morellis (Lermolieffs) kräftigem Eingreifen besonders Kahl, Koopmann, Schmarsow und Seidlitz beschäftigt. Dem Studium seiner römischen Werkstatt ist immer noch Dollmayrs Arbeit zugrunde zu legen.

Donato d'Angelo Bramante (1444—1514), der große Beherrscher der Maße und Verhältnisse, war in Urbino unter den Augen Luciano Lovranas (Bd. II, S. 554), dessen Herzogspalast alle früheren Gebäude der christlichen Zeit an klassischem Adel der Formensprache übertraf, zum Baumeister, gleichzeitig unter dem Einfluß Piero della Francescas (Bd. II, S. 597) zum Maler herangebildet worden.

Als Wandmaler betätigte er sich in seiner Mailänder Frühzeit hauptsächlich in den Ziermalereien eines Hofes am Corso Venezia, in den heroischen Kriegergestalten der Brera (Bd. II, S. 632) und in den Gemälden des Herzogsschlosses, von denen ein mächtiger, von Müller-Walde irrtümlich Leonardo zugeschriebener Merkurstorso erhalten ist. Als Tafelbild seiner

Hand aber lassen Seidlitz, Suida und Carotti mit Recht den prächtigen, im Körper formengroßen, im Kopfe lebendig-ausdrucksvollen „Christus an der Säule" zu Chiaravalle gelten.

Als Baumeister hatte Bramante schon in Mailand, zweifellos auf der Durchreise durch Mantua, auch den Einfluß Albertis (Bd. II, S. 552) verarbeitet. In San Satiro, dessen

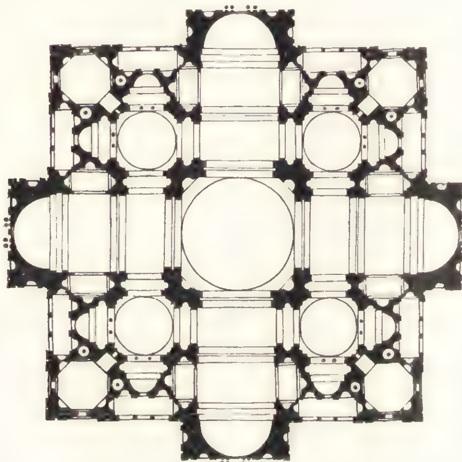


Bramantes Tempietto bei San Pietro in Montorio zu Rom. Nach Photographie von R. Moscioni in Rom. Vgl. Text, S. 8.

Sakristei Bramantes vollkommenste Bauschöpfung in Mailand ist, bewies er seinen Zusammenhang mit der Malerei in der eigentümlichen Gestaltung der Wand hinter dem Hochaltar, der er durch die Darstellung einer Säulenhalle in perspektivischem Flachrelief den Anschein eines Chorquadrats gab. Im Kuppel- und Chorbau von Santa Maria delle Grazie hatte er den

Grundriß seiner Peterskirche in Rom mit ihren halbrunden Armschlüssen vorgebildet. Sein Nischenvorbau der Kirche zu Abbiategrasso (dessen Jahreszahl mit Seidlitz 1497 zu lesen ist) aber mahnt bereits an seine Riesennische vor dem Belvedere des Vatikans.

Wenn Bramante, als er 1499 in Rom ankam, hier den großen, noch quattrocentistisch flach gegliederten Kanzleipalast (Cancelleria) auch bereits fertig vorfand (Bd. II, S. 643), so dürfen wir ihm mit Carotti doch wohl einen Anteil an der formenklaren Raumschöpfung der Kirche San Lorenzo in Damaso lassen. Mit neuen Augen aber maß Bramante dann die gewaltigen Ruinen des Kolosseums, den klaren Rundraum des Pantheons, die abgeschlossenen Gebilde des Titus- und des Trajansbogens; und gerade unter seinen Händen wuchs die wiedergewonnene klassische Formensprache nunmehr mit seinem angeborenen Großsinn zu jenen Bauschöpfungen zusammen, die die Hochrenaissance einleiten.



Bramantes erster Plan der Peterskirche in Rom. Nach H. v. Geymüller.

Nur durch eine Zeichnung Palladios und einen Stich Lafreris kennen wir den Palast Bramantes, den Rafael später bewohnte. Über der Rustika des Erdgeschosses war das Obergeschoß kräftig durch römisch-dorische Halbsäulenpaare gegliedert; und gerade durch diese kraftvollere Gegensätzlichkeit der Bauteile und durch seine Rückkehr zur dorischen Ordnung wurde dieses Gebäude maßgebend für den neuen Stil. Bramantes erhaltener Schöpfungsbau der Hochrenaissance aber ist der „Tempietto" (1502), der feine, kleine Rundtempel bei San Pietro in Montorio zu Rom (Abb. S. 7). In beiden Geschossen durch strenge Muschelnischen und Rechteckrahmen belebt, ist der zylindrische Kern des kräftigen Kuppelbaues im unteren Geschoß von einem Kranz von 16 freistehenden, durch ein Triglyphengebälk verbundenen römisch-dorischen Säulen umgeben. Durch die Anordnung seiner Pilasterpfeiler betont der feine, strenge Klosterhof bei Santa Maria della Pace (1504) den neuen Stil, durch ihre Anlage und Einwölbung bezeichnen ihn das Chorquadrat und die Apsis von Santa Maria del Popolo, die Bramante (1505) erneuerte. Zu seinen großartigsten Leistungen aber erhob er sich dann im Dienste Julius' II. Unvollendet blieb der gewaltige, kraftvoll gegliederte Verwaltungspalast von San Biagio (1506). Vollendet wurde der klassische korinthische Marmorbau der Casa Santa im Dom zu Loreto (1510). Alle anderen Schöpfungen Bramantes aber übertrafen seine Anbauten am Vatikanspalaste und sein Neubau der Peterskirche. In edelsten Verhältnissen umgeben dreistöckige Pfeilerhallen (Loggien) drei Seiten des Damasushofes des Vatikans; großartig wirkt die mächtige Halbrundnische vor dem Belvedere, die mit einem nach vorn geöffneten Säulengange bekrönt ist. Am gewaltigsten aber offenbarte der große Geist Bramantes sich in seinem Neubau der Peterskirche, dessen Grundstein 1506 gelegt wurde. In den acht Jahren, die der Meister noch lebte, wurden die vier Kuppelpfeiler mit ihren gefurchten, von lebendigen korinthischen Kapitellen gekrönten Pilastern und mit einem Teil der Bogen und Zwickel, die sie tragen, vollendet, wurde im Südarm so viel nach Bramantes Entwürfen aufgebaut, daß an der Gestaltung und den Verhältnissen des mittleren

Hauptbaues nicht mehr gerüttelt werden konnte. Im übrigen kennen wir Bramantes Entwürfe der Peterskirche, seit Geymüller sie herausgegeben. Daß das größte Gotteshaus der Welt ein reiner Zentralbau mit gleichlangen, innen abgerundeten Kreuzarmen und beherrschender Mittelkuppel werden sollte, stand von vornherein fest. Dem ersten Grundriß, der die Kreuzarme auswendig noch viereckig abschließt, entspricht die Darstellung des Baues auf einer Schaumünze Julius' II. und einem Stich Androuet-Ducerceaus. Vier stattliche, vierseitige, nach oben stockwerkweise verjüngte Ecktürme hätten der Kuppel das Gleichgewicht gehalten. Am säulenreichen äußeren Hauptbau hätten nur die Hochsäulen unter den vier Mittelgiebeln dem



Das Innere der Peterskirche (Mittelteil) von Bramante. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

ruhigen Eindruck des Inneren entsprochen. In Bramantes zweitem Grundriß dagegen sind die Kreuzarme, nach außen vorgerückt, in mächtigen flachen Halbrunden geschlossen und mit äußeren Säulenumgängen versehen. Jedenfalls genügen die ausgeführten Mittelteile des Inneren der Peterskirche, uns mit hingebender Bewunderung für Bramantes Kraft zu erfüllen, das Große groß und keusch zu empfinden und zu gestalten.

In Leonardo da Vinci (1452—1519), dem schöpferischen Feuergeist mit dem durchdringenden Forscherblicke, waren Kennen und Können, Wissen und Wollen zu unauflöslicher Einheit verschmolzen. Den darstellenden Künsten verhalf er zur klassischen Vollendung des neuen Zeitalters. Als Denker und Forscher eilte er auf allen Gebieten der Naturwissenschaften und der Mechanik seinen Zeitgenossen voraus; und doch scheint es, als hätten alle seine wissenschaftlichen Forschungen, Versuche und Aufzeichnungen für ihn, den Schüler Verrocchios

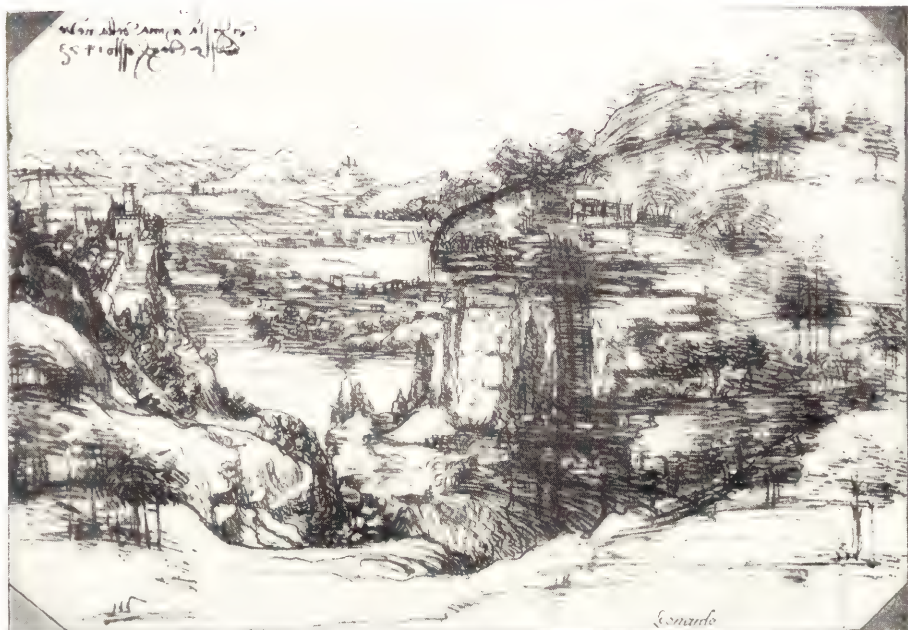
(Bd. II, S. 571 und 594), nur die Bedeutung von Vorbereitungen seiner Gemälde, Bildwerke und Tiefbauten gehabt. Neben der Anatomie des Menschen und des Pferdes erforschte er die Linien-, Luft- und Farbenperspektive. Aber die Natur vergönnte ihm auch, „in ihre tiefste Brust wie in den Busen eines Freunds zu schauen"; und gerade sein inbrünstiges Verhältnis zur Natur beseelt seine Schöpfungen mit wärmster künstlerischer Empfindung.

Um die Sammlung, Sichtung, Zusammenstellung und Herausgabe der meist in Spiegelschrift (linkshändig) geschriebenen und mit Federzeichnungen geschmückten mehr als fünftausend Handschriftenblätter Leonardos, deren wichtigste sich im Institut de France, in der Bibliothek zu Windsor und in der Ambrosiana zu Mailand (Codex Atlanticus) befinden, haben sich Richter, Ravaisson-Mollien, Beltrami, Rouveyre und die Accademia dei Lincei die Hauptverdienste erworben. Aus zerstreuten Blättern zusammengestellt, ist das Buch von der Malerei („Trattato della Pittura"), das uns am nächsten angeht, von Dufresne schon 1651 herausgegeben worden. Seine beste Ausgabe nach Maßgabe der Abschrift der vatikanischen Bibliothek rührt von Ludwig her. Einige Sätze aus diesem bahnbrechenden Buche Leonardos müssen hier genügen, es zu kennzeichnen: „Die Malerei ist eine Mischung von Licht und Dunkelheit mit den verschiedenen Arten aller einfachen und zusammengesetzten Farben." — „Groß ist der Irrtum der Maler, die etwas Rundes bei einseitigem Lichte in ihrem Hause abbilden und diese Abbildung dann in einem Gemälde mit allseitigem Lichte, wie es im Freien ist, verwenden." — „Die Künstler, die nur andere Künstler und nicht die Werke der Natur studieren, sind Enkel, nicht aber Söhne der Natur, der Lehrerin aller guten Meister."

Leonardos Tätigkeit als Ingenieur und Wasserbaumeister müssen wir hier übergehen. Seine Tätigkeit als künstlerischer Baumeister hat Geymüller in Richters Werk erschöpfend besprochen. Ausgeführt worden ist nichts von seinen auf Schriftblättern erhaltenen Entwürfen für Straßen und Kanäle, für Schlösser, Paläste und Villen, für Langkirchen und Zentralkirchen, für ein großartiges Mausoleum und für den Kuppelturm des Mailänder Doms, den er noch mit gotischen Fialen umkleidete. In seinen meisten Entwürfen aber spricht sich volle Renaissanceempfindung im Anschluß an Brunellesco, Alberti und Bramante aus, neben dem er in Mailand arbeitete. Überall bevorzugt er Zentralbauten mit hoher Mittelkuppel. Alle fallen durch ihren organischen Zusammenschluß zu plastischen Körpern auf.

Als Bildhauer haben wir Leonardo schon im zweiten Bande (S. 573 und 617) gewürdigt. Hauptsächlich war er Maler und fühlte sich als solcher; die reichste Tätigkeit aber entfaltete er als Zeichner. Seine malerischen Kohle- und Rotstiftzeichnungen, seine zarten Blei- und Silberstiftblätter, seine geist- und lebensvollen Federzeichnungen, die Berenson alle kritisch zusammengestellt hat, sind teils Entwürfe für seine großen künstlerischen Schöpfungen, teils kleine Kunstwerke für sich.

Seine fein durchgeführte landschaftliche Federzeichnung eines von felsigen Höhen umkränzten Tales (Taf. 1, Abb. 1) von 1473 in den Uffizien ist sein ältestes erhaltenes Werk. Malerischer und poesievoller aber ist die erheblich jüngere Landschaft in Windsor, die die wolkenbruchartige Entladung einer Wetterwolke über einem bebauten Tale schildert. Schlicht und wahr beobachtet ist die 1479 entstandene Zeichnung der Sammlung Bonnat in Paris, die den an einem Fensterpfosten des Bargello in Florenz gehenkten Verräter Bandini verewigt. Volleres künstlerisches Leben aber atmet auf einem Blatte in Windsor die später gezeichnete emporstrebende junge Frauengestalt, in der man Dantes Beatrice erkennen möchte. Dort noch die herbe Geschlossenheit des Quattrocento, hier die freie Anschauung der neuen



1. Landschaftliche Federzeichnung von Leonardo da Vinci in den Uffizien zu Florenz.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.



2. Federzeichnung von Leonardo da Vinci für die Schlacht bei Anghiari in der Akademie zu Venedig. *Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.*



3. Das Abendmahl. Wandgemälde von Leonardo da Vinci in Santa Maria delle Grazie zu Mailand.

Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Zeit. Eine Reihe der bedeutendsten Zeichnungen männlicher und weiblicher Köpfe, die auch noch Berenson als Meisterwerke Leonardos ansah, hat Seidlitz neuerdings Ambrogio de' Predis zugeschrieben. Als eine Besonderheit Leonardos, die die bizarre Seite seines Wesens widerspiegelt, schließen sich hier in allmählichen Übergängen von absonderlicher Wirklichkeit zu Spielen der Einbildungskraft jene Karikaturenzeichnungen an, deren maßvoll gefälligste das Blatt mit dem lippenlosen, laubbekränzten Kahlkopf in Windsor ist. Als wirkliche Bildniszeichnungen Leonardos aber seien das edle große Profilbild der Isabella von Este im Louvre und seine charaktervollen, in Rötel gezeichneten Selbstbildnisse hervorgehoben, von denen das in Windsor den feingeschnittenen Kopf des langhaarigen, vollbärtigen Meisters mit den ersten Schläfenrunzeln des nahenden Alters ausstattet.

Am besten lassen alle Fortschritte der Kunst Leonardos sich immer noch in seinen erhaltenen Gemälden verfolgen. Hoch erhob er in seinem „Libro della Pittura" die Malerei über alle anderen Künste, und mächtig wie seine Worte wirkten auch seine Werke auf die Neugestaltung der Malerei ein. An die Stelle der flachen Parallelreihungen des 15. Jahrhunderts trat eine zugleich freiere und strengere Gruppenbildung, die den pyramidalen Aufbau bevorzugte und die Tiefenrichtung betonte. Daß die Flächendarstellung in einen greifbareren Tiefenausschnitt aus der Welt der Erscheinungen verwandelt wurde, sprach sich nicht nur in der volleren Rundung der Gestalten des Vordergrundes, sondern auch in den besseren Luft- und Linienperspektiven der Fernen aus. Eine erhöhte malerische Wirkung aber erzeugte die neue, weiche, vom Helldunkel der feinen Übergänge zwischen Licht und Schatten getragene Modellierung. Das „Sfumato", das „rauchartig" duftige Verschmelzen der Umrisse und der Töne, wurde zur höchsten Vollendung gebracht. „Zuletzt", sagt Leonardo, „achte darauf, daß die Schatten und Lichter ohne Striche und Ränder ineinander übergehen wie ein Rauch (a uso di fumo)."

Daß die Zahl der vollendeten Gemälde Leonardos gering ist, haben Paulus Jovius und Lomazzo schon im 16. Jahrhundert berichtet. In der florentinischen Frühzeit Leonardos (1472—81) muß gleichzeitig mit dem vorderen, innig beseelten Engel auf Verrocchios Taufe Christi (Abb. Bd. II, S. 594) in der Akademie zu Florenz, von dem schon Vasari wußte, daß er von Leonardo herrühre, auch die ihrer Anordnung nach quattrocentistische, im Ausdruck keuscher Verzückung aber neu und tief empfundene kleine „Verkündigung" des Louvre entstanden sein, deren Echtheit von der neueren Forschung allgemein anerkannt wird. Dem Ende der florentinischen Zeit Leonardos aber schreiben wir mit den meisten Leonardo-Kennern nach wie vor die köstliche Untermalung der großartig angelegten „Anbetung der Könige" in den Uffizien (Abb. S. 12) zu, die von einigen Forschern irrtümlich der Spätzeit des Meisters gegeben wird. Das sich im Hintergrunde mit seinem Reiter bäumende Roß ist als Vorstudie, nicht als Nachbildung der Entwürfe zu Leonardos Reiterdenkmälern (Bd. II, S. 617) anzusehen. Feierlich sitzt Maria mit dem Kinde in der Mitte der reichen Ruinenlandschaft. In tiefster Demut, sich nach orientalischer Sitte zu Boden werfend, nahen die Herrscher des Morgenlandes sich dem himmlischen Kinde. Ein Taumel des Staunens und der Freude ergreift die Zuschauer, die ihren Empfindungen mit den lebhaftesten und natürlichsten Gebärden Ausdruck verleihen. Im vollsten Gegensatze noch zu Botticellis Anbetung der Könige in den Uffizien, denkt hier keiner an sich, keiner an den Beschauer. Neu ist die freie Schönheit der auch in der Tiefenrichtung entwickelten Massenverteilung, neu aber auch die hierbei mit in Rechnung gezogene geistreiche Licht- und Schattenwirkung. Auf ähnlichem Boden steht die kecke Untermalung eines hl. Hieronymus in der vatikanischen Galerie, die möglicherweise wirklich später entstanden ist.

Jedenfalls Leonardos erster mailändischer Zeit (1482—99) entstammt die „Madonna in der Felsengrotte“ (Abb. Bd. II, S. 633). Die Grotte, in die der Vorgang verlegt ist, die Einzelblumen, die dem Boden entsprießen, und der romantische Fernblick in das von Felsen begrenzte Flußtal sind noch quattrocentistisch gegeben. Ins Cinquecento weist die vollendete Formensprache in den Köpfen und Händen der vier Gestalten, in den jugendlichen nackten



Die Anbetung der Könige. Gemälde von Leonardo da Vinci in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 11.

Körpern des anbetenden Johannesknaben und des kleinen Heilands, den seine Mutter unter der Obhut eines Engels vorn in den Blumengrund gesetzt hat; und dem Stil des Cinquecento gehören auch die Freiheit des bereits pyramidalen Aufbaues der Gruppe und das „Sfumato“ der malerischen Behandlung an. Der wunderbar lächelnde Ernst im Ausdruck der Köpfe aber ist Seele von Leonardos Seele. Die von Malaguzzi veröffentlichte Nachricht, nach der das entsprechende Bild aus San Francesco in Mailand zu Anfang der neunziger Jahre bei Ambrogio de' Predis und Leonardo bestellt, jedoch von Leonardo ausgeführt worden wäre,

beziehen wir auf das Exemplar der Londoner Nationalgalerie, an dem Ambrogio gleichwohl unter Leonardos Leitung das meiste getan haben mag. Für älter aber halten auch wir das in „Sfumato" schwelgende Exemplar des Louvre, das das ursprünglich für jene Kirche gemalte Bild ist und durchaus die eigene Hand Leonardos zeigt.

Über die Unechtheit der Leonardo zugeschriebenen Bildnisse dieser Zeit, wie des männlichen Bildnisses und der anmutigen weiblichen Profilbildnisse der Ambrosiana zu Mailand, der „Belle ferronnière" des Louvre und der ähnlichen, doch lebhafter bewegten jungen Frau mit einem Hermelin im Arm beim Fürsten Czartoryski in Krakau, ist noch immer keine völlige Einigung erzielt; die beiden ambrosianischen Bildnisse geben auch wir Ambrogio de' Predis.

Das zweite große Hauptwerk der ersten mailändischen Zeit Leonardos war sein leider nur als Ruine erhaltenes, neuerdings jedoch erträglich hergestelltes, in Öl gemaltes großes Wandbild des Abendmahls im Refektorium bei Santa Maria delle Grazie (Taf. 1, Abb. 3). Im Bewußtsein der Nachwelt lebt das Meisterwerk hauptsächlich in der Gestalt, in die Raphael Morghens Kupferstich (1800) es gebannt hat. Der ungeheure Abstand, der diese Schöpfung von den Werken des 15. Jahrhunderts trennt, tritt uns, wie Wölfflin vortrefflich ausgeführt hat, am deutlichsten entgegen, wenn wir es mit Domenico Ghirlandajos 1480 gemaltem Abendmahl im Ognissanti zu Florenz (Bd. II, S. 593) vergleichen. Die einzelnen Gestalten Ghirlandajos sind noch nicht zu einheitlichen Gruppen, die Gruppen noch nicht zu einer überzeugenden Gesamthandlung verbunden; Johannes ruht noch nach alter Art schlafend an der Brust des Heilands; Judas sitzt, ausgesondert, noch allein an der Vorderseite der Tafel; die Heiligkeit der dargestellten Personen, so hoheitvoll manche von ihnen auch erscheinen, wird durch die Heiligenscheine über ihren Häuptern bestätigt. Alles das ist auf dem Bilde Leonardos völlig verändert. Die erhabene, schmerzverklärte Gestalt des Erlösers, der eben die Worte gesprochen: „Einer unter euch wird mich verraten", sitzt, leicht von den ausdrucksvoll bewegten vier Apostelgruppen losgelöst, in der Mitte. Meisterhaft ist die Aufregung geschildert, die seine Worte unter den in freier Symmetrie in gleicher Zahl zu seinen beiden Seiten angeordneten Aposteln hervorrufen. Je zu dreien vereinigt, fahren sie entsetzt zurück, stecken die Köpfe zusammen, deuten auf den Heiland, erheben beteuernd ihre Hände oder wenden sich, Auskunft heischend, einander oder dem Meister zu. Die Apostel, die an der Vorderseite der Tafel gesessen, an der für alle Platz wäre, drängen sich sitzend oder stehend zwischen ihre Genossen an der gegenüberliegenden Seite; und gerade dadurch ist der enge körperliche und geistige, von großartigem Linienrhythmus getragene Zusammenschluß der Einzelgruppen bedingt. Kunstvoll aber fügen die lebensstarken Gestalten, die sprechenden Charakterköpfe, die bewegten Hände sich dem wohlberechneten Gleichgewicht der Massen. Eine solche Vereinigung packender Naturwahrheit mit höchster künstlerischer Verklärung hatte die christliche Kunst noch nicht gesehen.

An der Spitze der Werke der zweiten mittelitalienischen Zeit Leonardos (1500—08) steht das meisterhafte, mit allen Reizen der neuen Pinselführung ausgestattete Bildnis des Louvre, die Halbfigur der Mona Lisa (Abb. S. 14), der schönen Gattin des florentinischen Patriziers Francesco Giocondo. Vor weiter, märchenhaft duftiger Felsenlandschaft sitzt sie in kerzengerader Haltung in einem Sessel, auf dessen Lehne ihr linker Arm ruht, während ihre wohlgebildete rechte Hand sich auf die linke legt. Kein Goldschmiedeschmuck erhöht den Reiz des festen, schwellenden Fleisches. Die Augenbrauen sind nach damaliger Sitte künstlich entfernt. Der Blick ihrer braunen Augen ist keusch und verführerisch, gelassen und lebhaft, vornehm und schalkhaft zugleich. Ihre Lippen aber umspielt jenes süße, einzige Lächeln, das Leonardos eigenstes Eigentum

ist. Gleichzeitig arbeitete Leonardo an dem Entwurfe für das Gemälde der hl. Anna, das die Servitenbrüder der Annunziata in Florenz 1501 bei ihm bestellt hatten. Der erste Karton, der Maria auf dem rechten Knie ihrer Mutter, den Jesusknaben auf ihrem Schoße aber im Begriffe zeigt, den herangetretenen kleinen Johannes zu segnen, hat sich, wie Marks und Cook gezeigt haben, in der Kunstakademie zu London erhalten. Der zweite, umgebildete Karton aber, der ungeheures Aufsehen erregte, liegt dem später entstandenen Ölgemälde des Louvre zugrunde. Hier fehlt der Johannesknabe; die Gruppe der heiligen Frauen aber ist mit dem Jesuskinde, das, von seiner Mutter gehalten, spielend ein Lamm zu besteigen sucht, in kühnem Aufbau zusammengeschlossen. Das halbe Nebeneinander des ersten Entwurfs hatte sich in ein entschiedenes Vor- und Hintereinander mit den kühnsten Überschneidungen verwandelt. Daß Schülerhände an der Ausführung dieses Gemäldes geholfen haben, ist unzweifelhaft; aber wir sind mit Seidlitz der Ansicht, daß der Meister selbst auch der Ausführung näher steht, als einige Forscher zugeben.



Mona Lisa. Gemälde von Leonardo da Vinci im Louvre zu Paris. Nach Photographie von Braun u. Cie. in Dornach und Paris. Vgl. Text, S. 13.

Von einer anderen Seite offenbarte die neue Großkunst Leonardos sich in dem Karton der Schlacht bei Anghiari (1503—05). Der Rat von Florenz beauftragte Leonardo und Michelangelo, zwei einander gegenübergelegene Wände des Ratssaales mit Gemälden aus der florentinischen Geschichte zu schmücken. Haupt- und Staatsaktionen aber wählte keiner der beiden Meister. Leonardo stellte den Kampf um eine Fahne an einer Brücke bei Anghiari dar, wo die Florentiner 1440 einen Sieg über die Mailänder erfochten hatten. Leider wurde das Gemälde niemals vollendet, und der Karton ist unwiederbringlich verloren. Nur eine kleine Studie dazu von der Hand des Meisters (Taf. 1, Abb. 2) hat sich erhalten. Die niederländische Zeichnung des Louvre aber, die Edelinck gestochen hat, ist eine Kopie der Vierreitergruppe aus diesem Karton; und gerade diese Gruppe beweist, daß die Darstellung Leonardos sich von allen früheren Schlachtenbildern durch die wuchtige Wiedergabe eines zu Knäueln verdichteten Schlachtgetümmels und durch die packende Leidenschaftlichkeit auszeichnete, mit der die Reiter aufeinander einhauen, die Pferde sich ineinander verbeißen.

Nennen wir noch Leonardos blühende Leda, deren Karton durch eine Nachzeichnung Rafaels in Windsor bekannt ist, und die lächelnde Halbfigur des jugendlichen Täufers im Louvre, die im vollen Helldunkel-Zauber der neuen Ölmalerei prangt, so stehen wir schon am Ende unserer Betrachtung des Magiers von Florenz, der seine letzten Jahre, von Franz I. 1516 nach Frankreich entführt, auf Schloß Cloux bei Amboise verbrachte. Die Anzahl seiner erhaltenen Werke ist in der Tat klein genug; aber jedes von ihnen bedeutet einen Schritt der

ung aus den Schranken des 15. Jahrhunderts. Was Leonardo berührte, verwandelte
nter seinen Händen in ewiggültiges Gold.

Michelangelo Buonarroti (1475—1564) ist die gewaltigste künstlerische Persönlichkeit, die die Erde getragen hat. Niemals vor ihm oder nach ihm hat ein einzelner Künstler so überwältigende und nachhaltige Wirkung auf Mitwelt und Nachwelt ausgeübt wie er; wenn sein Beispiel dem nachgeborenen Geschlechte, dessen Formensprache nicht, wie ihm selbst, eine innere Notwendigkeit war, auch verhängnisvoll wurde, so tritt seine eigene Größe dadurch nur um so siegreicher in den Vordergrund. Schon seine dichterischen Schöpfungen, auf die wir nicht eingehen können, gestatten uns tiefe Einblicke in das Ringen seiner leidenschaftlichen, liebebedürftigen, einsamen Seele mit sich selbst, mit seinem Gott und mit den Idealen seiner Kunst.



Bacchus. Marmorstandbild von Michelangelo im Nationalmuseum zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 16.

Als Baumeister wurde Michelangelo der Vater aller großzügigen Eigenwilligkeiten des Barockstils. Als Bildhauer und Maler war er so ausschließlich Menschendarsteller wie kein zweiter Renaissance-Meister; und gerade die Menschen, aus denen er nicht nur seine Bildwerke und Gemälde, sondern auch deren Beiwerk zusammensetzte, wurden unter seinen Händen unversehens zu Übermenschen und Halbgöttern. Die mächtigen Körperformen und die gewaltigen, äußerlich durch kühne Richtungsgegensätze, innerlich durch Zustände halber oder ganzer Weltentrückung bedingten Bewegungsmotive, mit denen er sie ausstattete, entsprossen aber auch seinem innersten Empfindungsleben. Nach Phidias hat kein Künstler das Erhabene so erhaben darzustellen verstanden wie Michelangelo.

Als angehender Maler kam Michelangelo in seinem dreizehnten Lebensjahr zu Domenico Ghirlandajo (Bd. II, S. 592) in die Lehre, als angehender Bildhauer ein Jahr später (nicht vor 1488, wie Frey dargetan) zu jenem Bertoldo (Bd. II, S. 565), der ein Schüler der Spätzeit Donatellos war, jetzt aber die mediceische Antikensammlung bei San Marco beaufsichtigte. Weitergebildet wurde der junge Buonarroti zum Maler vor den Wandgemälden Masaccios in der Brancacci-Kapelle (Bd. II, S. 584), zum Bildhauer an jenen Antiken des Mediceergartens. Als Bildhauer, und nur als Bildhauer, wollte er seit dieser Zeit angesehen sein. Aber das Schicksal führte ihn doch immer wieder zur Malerei zurück. Seine gewaltigsten bildnerischen Unternehmungen blieben Stückwerk. In der Malerei, die er mit plastischem Geist erfüllte, hinterließ er die größten zusammenhängenden Schöpfungen. Zum Baumeister aber entwickelte er sich, wenn auch in entferntem Anschluß an Bramante und Giuliano da Sangallo (Bd. II, S. 553), im wesentlichen selbständig durch die Aufgaben, die ihm entgegentraten.

Gleich seine frühesten Bildwerke zeigen die Klaue des Löwen. Das flache Marmorrelief der „Madonna an der Treppe" im Buonarroti-Hause zu Florenz erinnert noch an die späte Donatello-Schule. Aber mächtig streben die großen Formen der Hauptgruppe und der auf der Haupttreppe spielenden Knaben über die Schule hinaus. Das höher herausgearbeitete Marmorrelief des Kentaurenkampfes derselben Sammlung dagegen, dessen Fläche von dem Kampfgewühl der kräftig-schlanken, mit vollstem Verständnis durchgebildeten und bewegten Menschen- und Kentaurenleiber gefüllt ist, verrät den unmittelbaren Einfluß antiker Sarkophagreliefs.

Im Jahre 1494 weilte Michelangelo in Bologna, wo er am Schrein des hl. Dominicus (Bd. II, S. 359 und 617) in San Domenico den Engel mit dem Kandelaber, den Bischof Petronius und den erst neuerlich wieder aufgestellten halbnackten Ritter Proculus ausführte, der deutlicher als jene die eigene, kecke, doch auch durch die Bologneser Werke Quercias (Bd. II, S. 557) beeinflußte Formensprache des jungen Meisters verrät. Auch Justi hält Frey gegenüber daran fest, daß der Proculus Michelangelos Werk sei. Mackowsky hat gezeigt, daß sein Vorbild für den Engel eine im Louvre erhaltene antike Siegesgöttin gewesen sei. Nach Florenz zurückgekehrt, führte er einen jugendlichen Johannes und einen damals als antik verkauften schlafenden Amor in Marmor aus; aber es wird uns schwer, jenen mit Bode und Karl Justi in dem Giovannino des Berliner Museums, diesen mit Konrad Lange und Fabriczy in einem Stücke der Turiner Sammlung zu erkennen.



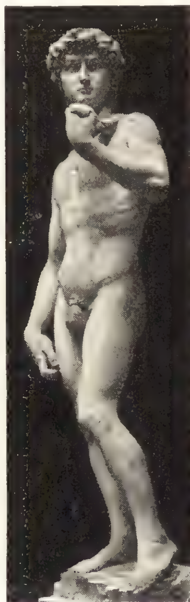
Pietà. Marmorgruppe von Michelangelo in der Peterskirche zu Rom. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Vollbeglaubigt dagegen steht Michelangelos nackter Marmor-Bacchus im Nationalmuseum zu Florenz da (Abb. S. 15), das erste Werk, das er 1496 in Rom ausführte. Antikes und Individuell-Modernes sind in dieser schwanken Gestalt mit der lebenswärmsten Durchbildung des Nackten untrennbar verbunden.

Alles aber, was Michelangelo in Florenz der Donatello-Schule, in Bologna den Werken Quercias, in Florenz und Rom der Antike verdankte, faßte er dann (1497—1500) mit seiner eigensten Naturanschauung und Herzensempfindung zu der innerlich großen Marmorgruppe der Schmerzensmutter mit dem toten Heiland auf dem Schoße zusammen, die die Peterskirche in Rom schmückt. Noch leicht von der Herbheit des 15. Jahrhunderts umfangen, ist diese ernste Schöpfung doch bereits ganz von Michelangelos Eigenwillen erfüllt. Abermals nach Florenz zurückgekehrt, erhielt der Meister 1501 den Auftrag von der Stadt, aus einem kolossalen Marmorblock, den ein Vorgänger im Stich gelassen, das Standbild eines jugendlichen David zu meißeln. Von 1504 bis 1873 bewachte der nackte Riesenjüngling, mit der

Schleuder zielend, den Eingang des Palazzo vecchio. Jetzt steht er eingekerkert in einem Raume der Akademie. Mit dem erstaunlichsten Wirklichkeitssinn ist die ganze Gestalt des halbwüchsigen Recken gegliedert, sind alle ihre Einzelteile, wie Hände und Füße, lebendig durchgearbeitet, ist der prächtige Kopf durch zornigen Ausdruck belebt. Wohl erklären die verhaltenen Bewegungsmotive sich zum Teil aus dem Zwange des gegebenen Blockes; aber geradezu bewunderungswürdig hat Michelangelo es verstanden, kernige, mächtige, lebenswahre und eigenartige Formen aus diesem verhauenen Marmor hervorzuholen.

Nach diesen großartig herben Werken bezeichnen die schöne Marmorgruppe der Madonna mit dem zwischen ihren Knien stehenden nackten Knaben in der Frauenkirche zu Brügge und das köstliche Rundrelief der Madonna mit den beiden Knaben im Nationalmuseum zu Florenz den ruhig und vollschön ausgeglichenen Cinquecentostil im plastischen Schaffen Michelangelos.



David. Marmorstandbild von Michelangelo im Nationalmuseum zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari, Florenz.

Dann aber trat die erste große malerische Aufgabe an ihn heran. Seine Vaterstadt übertrug ihm 1504 die Ausführung eines Schlachtenbildes aus der florentinischen Geschichte an der Wand des Ratssaales, die dem angefangenen Bilde Leonardos (S. 14) gegenüberlag. Michelangelo wählte den Überfall badender Soldaten in der Schlacht bei Cascina. Ein Schlachtengewühl darzustellen, lag ihm nicht. Offenbar war es ihm nur darum zu tun, nackte und halbbekleidete männliche Körper in der edelsten Durchbildung jeder Einzelgestalt und jeder Gruppe, aber auch in den verschiedenartigsten, unmittelbarsten und leidenschaftlichsten Bewegungen darzustellen. Eine einzige Empfindung, die des Schreckens über die nahende Gefahr, ein einziger Wille, der Wille, sich zu retten, beseelt alle diese kraftvollen Gestalten. Michelangelos Arbeit an dem Karton wurde schon 1505 durch seine Berufung nach Rom unterbrochen; aber auch als Bruchstück wurde er zur Schule der Welt. Die beste Vorstellung von einigen Gruppen des spurlos vernichteten Werkes geben uns die Kupferstiche Marc Antons und Agostino Venezianos.

Das köstliche Madonnenrelief in der Kunstakademie zu London und das Rundgemälde der Uffizien (Abb. S. 18), vielleicht das einzige eigenhändige Tafelgemälde Michelangelos, das die reckenhafte, vor Joseph knieende Madonna bei gegensätzlicher Verteilung der mächtigen Gliedmaßen im Begriff zeigt, ihren Knaben über ihre rechte Schulter her von Joseph wieder zu übernehmen, haben den Karton der badenden Soldaten schon zur Voraussetzung; und dasselbe gilt von der unvollendeten, in kühner, eigenwilliger Wendung dargestellten Marmorgestalt des Apostels Matthäus in der Akademie von Florenz. Der Sieg der Linie über die schwere Masse versinnlicht hier den Sieg des Geistes über den Leib; und schon hier beginnt jener Bewegungsstil Michelangelos, der die ganze Welt mit fortriß.

Der Meister stand in der Blüte seiner Entwickelung, als Julius II. ihn nach Rom rief und ihm die Ausführung seines Grabmals übertrug, das niemals völlig vollendet wurde. Schon 1506 aber entbot der Papst ihn nach Bologna und befahl ihm, statt seines toten Liegebildes in Marmor sein lebendiges Sitzbild in Bronzeguß für das Portal der dortigen Petroniuskirche auszuführen. Vollendet wurde dieses Werk nach zweijähriger Arbeit; aber es teilte das Schicksal aller Bronzearbeiten Michelangelos, vorzeitig unterzugehen.

In Rom übertrug Julius dem Schöpfer der „badenden Soldaten“ 1508 das innerlich gewaltigste Denkmal der Freskomalerei, die Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle des Vatikans (Bd. II, S. 643, 589, 593, 599 und 602), die, von machtvoller Einheitlichkeit des Gedankens und der Wirkung zusammengehalten, Buonarrotis Meisterschöpfung wurden (Taf. 2). Der Papst hatte wahrscheinlich recht daran getan, bei seinen Lebzeiten auf sein Grabmal zugunsten dieser einzigen Schöpfung zu verzichten, die bei der Einweihung der Kapelle am Allerheiligentage 1512 das Staunen Roms erregte. Michelangelo gliederte das flache Gewölbe zunächst durch eine Feldereinteilung, die sich einer nicht besonders folgerichtig durchgeführten Scheinarchitektur einfügte. Von den neun Feldern des Gewölbespiegels werden die fünf kleineren von sitzenden, aber mannigfach bewegten nackten Jünglingsgestalten eingefaßt, die Bronzeschilder aufhängen, um sie mit Eichenlaub, dem Sinnbilde der Rovere, zu schmücken. Die vier größeren Felder zwischen ihnen aber nehmen die ganze Breite des Spiegels ein. Die Darstellungen aller neun Felder sind der Schöpfungssage und der Geschichte Noahs entnommen. An den nach den Wänden gesenkten Teilen der Wölbung thronen die gewaltigen Gestalten der Propheten und Sibyllen. Die vier großen Eckzwickel stellen Judith und Holofernes, David und Goliath, die Erhöhung der Schlange und die Kreuzigung Hamans dar. In den Stichkappen und in den Bogenfeldern über den Fenstern aber sind die Vorfahren Christi in volkstümlichen häuslichen Familiengruppen veranschaulicht. Der geistige Zusammenhang der Bilder ist klar. Wir sehen das junge Menschengeschlecht in den Fesseln seiner Sünde, unter dem Banne seiner Bestrafung und in seiner Hoffnung auf Erlösung.



Madonna. Gemälde von Michelangelo in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz. Vgl. Text, S. 17.

Jedes der neun Genesisbilder besitzt, in der Breite betrachtet, seine eigene Perspektive. Ihre Darstellungen aber nehmen von den Noahbildern der (ehemaligen) Eingangsseite an, mit denen Michelangelo begann, bis zu den Schöpfungsakten der Altarseite, mit denen er schloß, an Größe der Gestalten, an Einfachheit und Übersichtlichkeit der Anordnung zu, ja mit ihnen wachsen auch die schmucken Zierjünglinge neben ihnen, die Propheten und Sibyllen unter ihnen. Daß hierbei eine perspektivische Absicht des Meisters für die übersichtliche Betrachtung des ganzen Gewölbes von der Eingangsseite aus obwaltete, hat Justi neuerdings dargetan und Steinmann mit Recht zugegeben. Richtig aber hat zuerst Wölfflin beobachtet, daß die Mittelbilder und die Gestalten, die sie begleiten, in derselben Richtung an Reichtum und Neuheit ihrer Bewegungsmotive, an Breite, Fülle und Weichheit ihrer malerischen Behandlung zunehmen, so daß die Weiterentwickelung Michelangelos in seinen eigensten Gleisen während dieser Arbeit keinem Zweifel unterliegt. Von den neun Deckengemälden schließen die



Michelangelos Decke der Sixt

Nach Photographie von 1



xtinische Kapelle in Rom.

D. Anderson in Rom.

drei Noahdarstellungen sich noch ziemlich eng an den Stil der „badenden Soldaten" an; im Übergang steht das machtvoll abgewogene Doppelbild des Sündenfalls und der Vertreibung. In der „Erschaffung Evas" zeigt die hingekauert daliegende Gestalt Adams, hinter der Eva in breiter Fülle hervorwächst, schon die neuartigen Wendungsmotive, die überzeugend durch die Lage bedingt sind. Die Erschaffung Adams ist in gewaltigem Zuge so dargestellt, daß der heranschwebende Allmächtige den ersten Menschen, dem er mit befehlender Armbewegung den Zeigefinger entgegenstreckt, wie durch magnetische Anziehungskraft vom Erdboden emporzieht. Die drei letzten Bilder aber stellen die ersten Schöpfungsakte nur durch erhabene Gebärden des im Weltall schwebenden Schöpfers dar. Mächtig tritt uns dann die Fülle unterschiedlicher, mit weihevoller Schönheit verbundener Charakteristik in den geistig und körperlich bewegten Propheten und Sibyllen, dekorativ verselbständigt treten uns die unaussprechlich mannigfaltigen kraftvollen Bewegungsmotive der herrlichen Deckenjünglinge entgegen. Die Vorahnen des Heilands in den Kappen und Bogen aber verkörpern in ihrer neuen sittenbildlichen Auffassung die Ruhe im Gegensatz zur Bewegungsfülle, das schlicht Menschliche im Gegensatz zu dem Übermenschlichen und Göttlichen an der Decke. Kirchlich gestimmt erscheint nichts an dieser Schöpfung; und doch ist sie ganz von der Hoheit und Heiligkeit jener Gottheit erfüllt, die die Menschen zu ihrem Bilde schuf.



Die delphische Sibylle von Michelangelos Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Mit Leo X. (1513—21) hatte Michelangelo kein Glück. Aus der Fassade von San Lorenzo in Florenz, die als Trägerin einer Fülle von Bildwerken gedacht war, wurde nichts. Die „Tragödie" des Grabmals Julius' II. ging ihren Weg. Nur drei vollendete und vier unvollendete Marmorstatuen dieser Zeit zeugen von der Begeisterung, die Michelangelo jetzt dieser Arbeit widmete. Zwei der gefesselten Sklaven, die die Pilaster des Unterbaues schmücken sollten, nach Brockhaus biblische Sinnbilder der Gefangenschaft des Menschen auf Erden,

befinden sich im Louvre zu Paris. Besonders der Hinsiechende gehört zu den packendsten und empfindungsvollsten Schöpfungen des Meisters. Grünwald hat nachgewiesen, daß der eine dieser Sklaven einem antiken Narcissus nachempfunden ist. Das erhaltene Hauptstück des Obergeschosses aber, der Moses, thront jetzt in der Mitte des erst 1545 vollendeten, ganz verkürzten Denkmals in San Pietro in Vincoli zu Rom. Im Begriff aufzuspringen und das abtrünnige Volk mit dem Donner seines Zornes zu zerschmettern, sitzt der Erwählte Gottes mit der Gesetzestafel da. Mit überquellendem geistigen und körperlichen Leben hat Michelangelo diese Gestalt ausgestattet, mit unerhörter Meisterschaft hat er sie dem Marmor abgerungen.



Michelangelos Moses vom Grabdenkmal Julius' II. in der Kirche San Pietro in Vincoli zu Rom. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Gerade diese Bildwerke, denen sich, weniger vollgültig, die kühn aufgebaute Gruppe des „Sieges" im Nationalmuseum zu Florenz und der mächtige, auf sein Kreuz gelehnte nackte Marmor-Christus in Santa Maria sopra Minerva zu Rom anreihen, bringen den seelischen Zustand der Dargestellten nicht nur durch den geistigen Ausdruck ihrer Köpfe, sondern auch durch ihre körperliche Bewegung unübertrefflich zur Geltung.

Unter Klemens VII. (1523 bis 1534) schuf Michelangelo die „neue Sakristei", die Grabkapelle der Medici bei San Lorenzo zu Florenz: seine erste ausgeführte Bauschöpfung; in ihr, einander gegenüber, die Grabmäler des jüngeren Giuliano und des jüngeren Lorenzo Medici, an der dritten Wand aber die unvollendete, eigenwillig belebte Madonna zwischen den von Schülerhänden ausgeführten Heiligen Cosmas und Damianus. Die Kapelle bildet einen vierseitigen Raum mit überhöhter Hängekuppel. Die zweistöckige Gliederung der Wände mit korinthischen Pilastern und Giebelnischen wirkt noch klassisch, obgleich Michelangelo die Verhältnisse schon hier mit neuem Eigenleben erfüllte. In unauflöslichem Bunde mit der Baukunst aber steht die Bildnerei der Kapelle. Die Wände hinter den Grabmälern wirken wie Bestandteile von diesen. Die Idealgestalten der beiden Herrscher thronen über ihren Sarkophagen



1. Das Jüngste Gericht. Wandgemälde von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.

Nach Photographie von D. Anderson in Rom.



2. Michelangelos Konservatorenpalast auf dem Kapitol in Rom.

Nach Photographie von D. Anderson in Rom.



3. Die Peterskirche in Rom (Ansicht von hinten).

Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

in Wandnischen, die von Doppelpilastern eingefaßt sind. Unbedeckten Hauptes blickt Giuliano, der lauernd, mit dem Feldherrnstab auf den Knieen, dasitzt, zur Seite. Mit dem Helm auf dem Haupte, das Kinn mit der Linken stützend, sitzt Lorenzo, „il pensoso“, in Gedanken versunken da. Wichtiger und bewegter noch als sie aber erscheinen die nackten Gestalten der vier Tageszeiten, die auf den flachgewölbten Sarkophagdeckeln lagern: auch sie, wie Brockhaus gezeigt hat, kirchliche, schon in einer ambrosianischen Hymne verwertete Sinnbilder. Vermöge seiner anatomischen Kenntnisse gelang es Michelangelo, gerade in diesen Gestalten die Bewegungsfähigkeit der Gliedmaßen bis zu ihrer äußersten Grenze auszunutzen und die mächtigen Leiber nur durch die Richtungsgegensätze ihrer Bewegungsmotive seelisch zu beleben. Aber wie wahr auch zugleich wirkt das müde Hinsinken im „Crepusculo“, das schwere Erwachen in der „Aurora“ zu Füßen Lorenzos, die tatkräftige Bewegung in dem unvollendeten „Tag“ und die Bewußtlosigkeit des tiefen, aber nicht traumlosen Schlafes in der berühmten „Nacht“ zu Füßen Giulianos. Und bei aller Beweglichkeit wie köstlich die Ruhe, mit der diese Gestalten sich hüben und drüben mit den Herrscherbildern zu klassischem Aufbau verbinden!



Michelangelos Grabmal Giulianos de' Medici in San Lorenzo zu Florenz. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

Pauls III. Regierungszeit (1534—49) umfaßt die letzte große künstlerische Tätigkeit Michelangelos, der nun nach Rom zurückkehrte, um es lebend nicht wieder zu verlassen. An dem Riesengemälde des Jüngsten Gerichtes, mit dem er die Altarwand der Sixtinischen Kapelle schmückte, arbeitete er bis 1541 (Taf. 3, Abb. 1). Unten zur Linken entsteigen die Toten ihren Gräbern, unten zur Rechten treibt der klassische Schattenfährmann Charon, wie in Dantes Gedicht, die armen Seelen mit Ruderschlägen aus seinem Nachen ans Ufer der Hölle. Auf den Wolken der oberen Mitte thront Christus, dessen Hoheit mehr durch die Macht seines Leibes und durch die Wucht seiner abwehrenden Gebärde als durch den Ausdruck seines Antlitzes versinnlicht wird. Stürmisch, in dichten Scharen umringen ihn die Märtyrer. Links schweben die Erlösten, einander liebevoll mit emporziehend, gen Himmel. Rechts stürzen die Verdammten in wilden Knäueln zur Hölle hinab. Künstlerisch war es dem Meister gerade hier darum zu tun, eine Fülle majestätisch bewegter nackter Menschenleiber zu Gruppen von großartigster Massenwirkung zu vereinen; und gerade in der Massenwirkung der nackten Körper

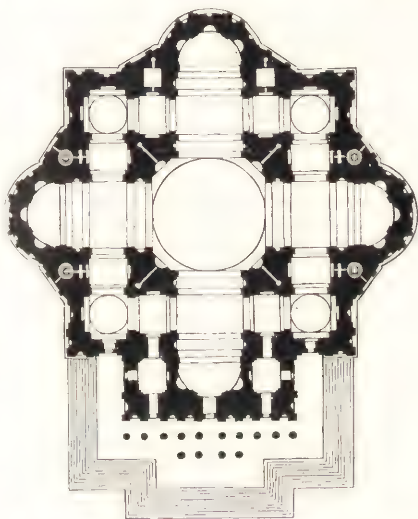
bestand die neue Auffassung dieses Werkes; und gerade weil die meisten dieser Prachtgestalten frei in der Luft schweben, hat ihre Beweglichkeit hier keine anderen als die anatomischen Grenzen. Leider ist durch später hineingemalte Kleidungsstücke die ursprüngliche Wirkung des gewaltigen Gemäldes beeinträchtigt worden. Wer will mit dem Genius rechten? An Einwendungen gegen das Gemälde hat es niemals gefehlt; aber es ist und bleibt eine der erhabensten Schöpfungen, die Menschenhände erzeugt haben.



Das Treppenhaus der Biblioteca Laurenziana in Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Michelangelos letzte Fresken (1542—50) sind die „Kreuzigung Petri" und die „Bekehrung Pauli" in der Cappella Paolina des Vatikans. Einzig in der wuchtigen Erfassung des dramatischen Augenblicks, der die Entfesselung leidenschaftlicher Bewegung im Himmel und auf der Erde veranlaßt, ist besonders die „Bekehrung Pauli". Die letzten plastischen Werke Michelangelos, wie die Gestalten Rahels und Leas zu beiden Seiten des Moses an dem 1545 notdürftig vollendeten Grabmal Julius' II. in San Pietro in Vincoli zu Rom und wie die ganz von der selbstquälerischen Eigenart des gealterten Meisters erfüllten, unvollendeten Gruppen der Grablegung im Dom zu Florenz und im Palazzo Rondanini zu Rom, verraten doch eine Abnahme der Spannkraft des Meisters, während die etwas früher entstandene typische Brutusbüste im Nationalmuseum zu Florenz noch zu seinen vollendeten Schöpfungen gehört.

Im übrigen entstammen der Spätzeit Michelangelos die meisterhaften mythologischen Zeichnungen in Windsor, die er seinem Liebling Tommaso Cavalieri widmete, und die berühmte, nur in einer Kopie zu Oxford erhaltene Zeichnung der Kreuzigung, die er seiner Freundin, der Dichterin Vittoria Colonna, schenkte. Hauptsächlich aber beschäftigten Michelangelo jetzt die großen baulichen Unternehmungen, die keine eigenhändige Ausführung verlangten. Der unvergleichlichen Medici-Kapelle (S. 20) folgte seit 1523 die ebenfalls für Klemens VII. errichtete Biblioteca Laurenziana in Florenz, deren Treppenhaus mit seinen in die Wände eingelassenen Säulenpaaren, mit seinen Wandnischen, deren flache Rundgiebel von hermenartigen Pfeilern getragen werden, mit seiner dreiteiligen, ausgebauchten, nur in der Mittelflucht durch Balustraden geschützten Treppe als das Urbild aller Barockbauten gilt. Bei keiner seiner übrigen Bauschöpfungen war Michelangelo so frei wie bei dieser; und ebendeshalb wurde sie, wie Riegl gezeigt hat, zum Grundstein des Barockstils. Und doch, wie viel Empfindung für edle Formen und Verhältnisse spricht sich nicht nur in dem Hauptsaal der Bibliothek, sondern auch in dieser Vorhalle aus!


Michelangelos Plan der Peterskirche in Rom. Nach H. Geymüller.

In Rom entwarf Michelangelo dann den prächtigen neuen Kapitolsplatz mit dem getreppten Senatorenpalast im Grunde, dem Konservatorenpalast (Taf. 3, Abb. 2) zur Rechten, dem Kapitolinischen Museum zur Linken, dem antiken Reiterstandbild Mark Aurels in der Mitte, wie er uns schon lange vor seiner Vollendung auf einem von Michaelis veröffentlichten Stiche von 1569 entgegentritt. Kraftvoll individuell wirken die drei Bauten zusammen. Bezeichnend sind die mächtigen, liseneartigen Wandstreifen vorgelegten korinthischen Pilaster, die die beiden Hauptgeschosse aller drei Schauseiten zusammenfassen; bezeichnend sind die eigenartigen, mit neu ersonnenen Kapitellen geschmückten ionischen Säulen, die die Pfeiler der offenen Erdgeschoßhallen der beiden Seitengebäude begleiten; bezeichnend sind die flachrunden, mit Muscheln geschmückten Fenstergiebel; und überall entspricht die Kraft der vorspringenden Simse und Glieder der einheitlichen Grundempfindung des Meisters. Dann sein geistvoller Ausbau der Diokletiansthermen zur Kirche Santa Maria degli Angeli, dann, erst 1561, seine Porta Pia, deren innere Seite schon barock durchbrochene Giebel zur Schau trägt. Alle diese Bauten aber stellte sein Entwurf zur Peterskirche in den Schatten.

Unter Bramante hatten schon Baldassare Peruzzi und Antonio da Sangallo der Jüngere sich an dem Bau betätigt. Nach Bramantes Tod übernahm die Bauführung der große Maler Rafael, der dem Zentralbau wieder ein Langhaus anhing. Neben Rafael stand anfangs der alte Giuliano da Sangallo (gest. 1516), unter ihm arbeiteten bis zu seinem Tode Peruzzi und der jüngere Antonio da Sangallo (gest. 1546) weiter. Dann erhielt dieser die Oberleitung, und erst nach Antonios Tode wurde der große Michelangelo am 1. Januar 1547 zum Oberbaumeister der Peterskirche ernannt (Taf. 3, Abb. 3). Mit jugendlichem Feuereifer ging er an die Arbeit, kehrte zum strengen Zentralbau zurück und betonte, daß alle, die von Bramantes Plänen abgewichen, sich von der Wahrheit entfernt hätten. Aber er vereinfachte

den Grundriß, er verstärkte die Massen, er plante eine Fünfkuppelkirche mit vier niedrigeren Nebenkuppeln, von denen später nur zwei ausgeführt wurden, und er stattete die hoch emporstrebende Mittelkuppel, unter der die fensterreiche Trommel, wie über ihr die Laterne, von sechzehn kräftig vorspringenden Säulenpaaren umkränzt ist, mit einer Formenwucht und Formenschönheit aus, die eben nur dem Unnachahmlichen zu Gebote standen. Im Äußeren plante er, wie es an der Rückseite ausgeführt ist, eine mächtige, einheitliche Pilastergliederung mit einem Attikageschoß darüber, vorn aber eine großartige Säulenvorhalle. Es wäre ein plastisch gestaltetes, großartig organisches Baugebilde geworden. Erst das Ende des Jahrhunderts sah die Vollendung der Kuppel; im übrigen aber kam später alles anders. Als Michelangelo 1564 starb, fühlte die Mitwelt, daß das Licht der großen Kunst erlosch. Die Nachwelt aber hat sich jahrhundertelang in dem vergeblichen Bemühen abgerungen, seine höchst persönliche Kunstsprache zu verbreiten und zu verallgemeinern.

Bartolommeo del Fattore, vertraulich Baccio della Porta, als Dominikanermönch Fra Bartolommeo genannt (1472—1517), war ausschließlich Maler. Als solcher aber gehörte er zu den Vollendern der neuen Richtung. In allen seinen Stilwandlungen, die sich an das Auftreten Leonardos und Michelangelos in Florenz (1501—05), an seine Reise nach Venedig (1508), vielleicht auch an eine Romfahrt (1514) knüpfen, ist er stets der ernste, durch die Lehre und den Martertod seines Freundes Savonarola (1498) gefeite und geweihte, durch seinen Eintritt ins Kloster San Marco zu Florenz (1500) allen Erdeneitelkeiten entrückte Gottesstreiter geblieben, der, ein Fiesole seiner Zeit (Bd. II, S. 579), keinen anderen Ehrgeiz kannte, als den Herrschern und Heiligen des christlichen Himmels in würdiger, reifer Menschengestalt eine bleibende Stätte in den Kirchen seiner toskanischen Heimat zu bereiten. Reife, reine Schönheitslinien umfließen seine naturwahren, kraftvollen Gestalten; ein ruhiges, heiliges Feuer flammt aus den dunklen Augen seiner vornehm geschnittenen Köpfe; das Ruhe spendende pyramidale Dreieck beherrscht seine Gruppen. Durch die Betonung der kräftigen Färbung und der Gegensätze von Licht und Schatten aber, auf die die Anordnung seiner reifsten Bilder berechnet ist, wirkte er in Florenz nach dem Fortzug Leonardos geradezu bahnbrechend in koloristischer Beziehung. Sein Lehrer war Cosimo Rosselli (Bd. II, S. 590) gewesen. Von seinen Mitschülern bei diesem trat besonders Mariotto Albertinelli (1474 bis 1515) in ein Freundschafts-, Abhängigkeits- und Genossenschaftsverhältnis zu ihm, das mit Unterbrechungen bis 1512 fortgesetzt wurde.

Das Hauptwerk der Frühzeit Bartolommeos ist das große Fresko des Jüngsten Gerichtes, das aus Santa Maria nuova in die Uffizien zu Florenz verpflanzt worden ist. Nur die obere Hälfte des Bildes (1499) rührt von Bartolommeo her; die untere Hälfte ließ er Albertinelli ausführen, als er 1500 ins Kloster eintrat. Wie einfach geht es doch noch auf diesem Weltgericht zu, wenn man es mit Michelangelos Riesenwerk (S. 21) vergleicht, und doch, wie weit übertrifft es bereits die Gepflogenheiten des 15. Jahrhunderts! Der Halbkreis der auf Wolken sitzenden Apostel, über denen der Heiland, von Seraphimköpfen umflattert, mit erhobener Rechten thront, ist nach innen in rhythmischem Linienflusse vertieft; und die großzügigen Apostelgestalten sind paarweise in formale und geistige Beziehungen zueinander gesetzt.

In seinen ersten Klosterjahren wagte Fra Bartolommeo die Fülle der Gesichte, die ihm zuteil ward, nur in zarte Federzeichnungen zu bannen, deren meiste in den Uffizien erhalten sind. Auf Zureden seines Priors aber kehrte er 1504 zur Malerei zurück. Seine damalige Art

kennzeichnet seine Vision des hl. Bernhard in der Akademie zu Florenz: in scharfer Profilstellung stehen Maria und der Heilige einander gegenüber; ruhig wallen ihre Gewänder; an Leonardo erinnert der Duft der Landschaftsferne. Bartolommeos Stilwandlung infolge seiner venezianischen Reise kennzeichnen seine Altarbilder der Santa Conversazione im Martinsdom und die Erscheinung Gott-Vaters über zwei heiligen Frauen im Museum zu Lucca. Schon die Nacktheit ihrer Engelputten, schon die weichere Rundung ihrer Gestalten, schon das satte Gold ihrer Farbenglut unterscheidet diese Bilder von seinen früheren Schöpfungen. Bezeichnend für Bartolommeos Weiterbildung im florentinischen Sinn aber sind einige von strengstem Raumgefühl beherrschte Altarblätter, die die Landschaftsgründe zugunsten eines kirchlichen Nischenbaues aufgeben, vor dem schwebende Englein die Vorhänge eines Baldachins über dem Haupte der thronenden Gottesmutter zurückschlagen. Der strengen Linienperspektive dieser Bilder entspricht die folgerichtige Schärfe des von einer Seite einfallenden, malerisch verwerteten Lichtes. Hauptwerke dieser Art befinden sich in der Kathedrale von Besançon, im Louvre zu Paris, in der Markuskirche und im Palazzo Pitti zu Florenz.



Fra Bartolommeos Madonna della Misericordia in der Pinakothek zu Lucca.
Nach Photographie von G. Brogi in Florenz. Vgl. Text, S. 26.

Die letzte Stilwandlung des Meisters, die zu einer noch plastischeren Durchbildung der einzelnen Gestalten, aber auch zu einer deutlicheren Verselbständigung ihrer Bewegungsmotive

im Sinne der römischen Schule führte, spricht sich z. B. in seiner seelenvollen, figurenreichen Madonna della Misericordia der Pinakothek zu Lucca (Abb. S. 25), in seinem hl. Markus des Palazzo Pitti, aber auch in seinen schönen heiligen Familien des römischen Palazzo Corsini (Nationalgalerie) und der Sammlung Cook zu Richmond aus. Eigenartig durch die ruhige Macht ihrer Gestalten wirkt die Darbringung im Tempel von 1516 im Wiener Hofmuseum. Wunderbar ergreifend in seiner rhythmischen, doch innerlich freien Gebärdensprache erscheint der Auferstandene zwischen den Evangelisten im Palazzo Pitti. Packend angeordnet und innig beseelt aber ist die „Beweinung Christi" derselben Sammlung. Zwei Apostel, die ein Schüler des Meisters hinzugefügt hatte, „um das Gleichgewicht der Gruppe herzustellen", sind glücklicherweise wieder entfernt worden. Gerade wegen der freien Einheitlichkeit seiner Anordnung und Stimmung hat dieses Werk sich bis heute seine werbende Kraft bewahrt.

Zu den allseitig Großen gehörte Fra Bartolommeo nicht. Aber als Maler hat er viel zu der Vereinheitlichung von Zeichnung und Farbe, von Form und Inhalt beigetragen.

Raffaello Santi (1483—1520) ist der volkstümlichste aller neueren Künstler. In den weitesten Kreisen der kunstliebenden Menschheit gelten seine Schöpfungen, trotz des Widerspruchs, den anders veranlagte Künstler von Zeit zu Zeit dagegen erheben, für den Inbegriff aller künstlerischen Vollendung; und die vergleichende Kunstgeschichte wird wenigstens zugeben, daß die eigenhändigen Werke seiner reifen Zeit, in denen Natur- und Schönheitsgefühl untrennbar verschmolzen sind, zu den reinsten und edelsten Kunstleistungen aller Zeiten zählen. Rafael war nicht, wie Michelangelo, von mächtigem künstlerischen Eigenwillen beseelt. Anfangs entwickelte er sich im engsten Anschluß an seine Lehrer und Vorgänger. Kaum aber hatte er sich selbst gefunden, so nötigte ihn eine Fülle von Aufträgen, Schülerarbeiten, zu denen er manchmal nur die Entwürfe geliefert, als seine Werke gelten zu lassen. Erstaunlich bleibt trotzdem die Fülle eigenhändiger Meisterwerke, die seinem nur 37jährigen Erdenwallen entsprossen.

Zum Baumeister entwickelte Rafael sich erst spät im Anschluß an Bramante und Peruzzi. Als Bildhauer kommt er, obgleich er einige Marmor- und Bronzewerke entwarf, kaum in Betracht. Die Malerei war sein ursprünglicher und eigentlicher Beruf.

Daß der junge Rafael bis zum Tode (1494) seines Vaters Giovanni Santi (Bd. II, S. 599) dessen Schüler in Urbino war, versteht sich von selbst. Daß er dann in die Werkstatt des Timoteo Viti (della Vita) überging (Bd. II, S. 629), der sich 1495 in Urbino niederließ, ist anzunehmen. Daß seine Jugendentwickelung, wie Gronau gezeigt, wahrscheinlich auch durch einen Hauptschüler seines Vaters und Werkstattsgenossen Vitis, Vangelista di Andrea di Meleto, mit dem er 1500 gemeinsam einen Altar in Città di Castello zu malen hatte, bedingt war, widerspricht dieser Auffassung nicht. Erst 1499, nachdem Pietro Perugino (Bd. II, S. 601) nach Perugia zurückgekehrt war, wird er in die Werkstatt dieses Meisters eingetreten sein, dem er nun ein begeisterter Jünger wurde. Als Perugino 1502 nach Florenz übersiedelte, suchte und fand Rafael so engen Anschluß an Pinturicchio (Bd. II, S. 603), der damals im Begriff war, seine Fresken in Siena auszuführen, daß beide Meister es nicht verschmähten, gelegentlich Zeichnungen voneinander zu benutzen. Im Herbst 1504 zog Rafael nach Florenz, ohne seine Tätigkeit in Perugia völlig aufzugeben; 1508 aber berief Julius II. ihn nach Rom, das nun seine Heimat wurde.

Der Ansicht Morellis und seiner nächsten Jünger, daß Rafael die kleinen Bilder des hl. Michael im Louvre, der drei Grazien in Chantilly und des „Traumes des Ritters" in der

Nationalgalerie zu London noch vor 1499 unter Timoteos Leitung in Urbino gemalt habe, können wir uns, da die Formensprache dieser Bildchen uns zu abgerundet dafür zu sein scheint, nicht anschließen. Vielmehr schreiben wir sie mit Seidlitz und anderen der ersten florentinischen Zeit des Meisters zu. Als Rafaels früheste erhaltene Werke sehen wir seine Bilder entschieden peruginesken Gepräges an. Daß sich manchmal ein Anklang an Francia (Bd. II, S. 628) hineinmischt, erklärt sich durch die Vermittelung Timoteos. Neben den frühen Madonnenbildern des Berliner Museums steht die anmutige, durch ihre Winterlandschaft bemerkenswerte Madonna Conestabile der Ermitage zu Petersburg. Von den drei großen Altarbildern aber, die als Meisterwerke der umbrischen Frühzeit Rafaels erscheinen, wirkt die Kreuzigung Christi der Sammlung Mond in London fast wie eine zusammengezogene Wiederholung der breiten Kreuzigung Peruginos in Santa Maria Maddalena zu Florenz, während die berühmte „Krönung Mariä" der vatikanischen Galerie in der körperlichen Durchbildung und unterschiedlichen Charakterisierung der einzelnen Gestalten bereits über Perugino hinausgeht. Das bedeutendste dieser Werke ist jedoch das köstliche, 1504 gemalte „Sposalizio" in der Brera zu Mailand, dessen selbständige Bedeutung um so überzeugender hervortritt, seit Berenson nachgewiesen, daß das ähnliche Bild



Rafaels „Sposalizio" in der Brera zu Mailand. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

im Museum zu Caën nicht von Perugino herrührt, also auch nicht als Vorbild, sondern als Nachahmung des Brera-Bildes zu gelten hat. Die symmetrische Darstellung der Vermählung Josephs und Marias im Vordergrunde eines großen Platzes, in dessen Hintergrunde sich, noch durch einen Zwischenraum von der gleichen Kopfhöhe der Hauptgruppe und ihrer Begleiter getrennt, ein Renaissancetempel erhebt, geht immerhin auf Peruginos „Schlüsselübergabe" (Bd. II, S. 602) in der Sixtinischen Kapelle zurück. Aber die stille Schönheit aller Dargestellten, die ruhige Geschlossenheit der Anordnung und die satte Glut der Färbung, die das Bild auszeichnen, sind bereits Rafaels eigenstes Eigentum.

In Florenz wirkten zunächst Masaccio und Donatello, Leonardo und Fra Bartolommeo auf den jungen Urbinaten ein. Fra Bartolommeos „Jüngstem Gericht" (S. 24) folgt Rafaels visionäres Fresko von 1505 in San Severo zu Perugia nicht nur in der Darstellung des herrlichen Heiligenhalbkreises auf den Wolken, sondern auch in der Haltung und in der Anordnung des Gewandes des in der Mitte thronenden Heilands. Den unteren Teil des Bildes vollendete der alte Perugino. Einem Relief Donatellos schließt sich Rafaels kleiner Ritter Georg mit eingelegter Lanze in der Ermitage zu Petersburg an, dem der kleine Ritter Georg mit geschwungenem Schwerte im Louvre wohl erst folgt. Den Einfluß Leonardos aber verraten Rafaels frühe, noch mit landschaftlichem Grunde ausgestattete Bildnisse eines Ehepaares im Palazzo Pitti, die, wenn Davidsohn auch dargetan hat, daß sie nicht Angelo Doni und seine Gattin darstellen, doch sichere Jugendwerke des Meisters sind. Setzt seine Federzeichnung zu dem weiblichen Bildnis im Louvre doch auch offensichtlich Leonardos Mona Lisa (S. 13) voraus. Leonardos weiches Helldunkel spiegelt sich aber auch in Rafaels sprechendem Bildnis der „Donna Gravida" im Palazzo Pitti und in seinem schwärmerischen Selbstbildnis der Uffizien wider.

Auf gleichem Boden erwuchsen Rafaels Madonnen und heilige Familien, die berühmten Idealschöpfungen seiner florentinischen Zeit. Den häuslichen, manchmal sogar hausbackenen älteren florentinischen Madonnen sah er ihre schlichte irdische Mütterlichkeit ab; aber er erhob sie in sein eigenes Schönheitsreich, in dem Himmlisches und Irdisches sich vermählen. Wie streng steht die feierliche Madonna del Granduca des Palazzo Pitti vor schwarzem Grunde, wie zärtlich drückt die Madonna Tempi der Münchener Pinakothek vor lichtem Himmel ihr Kind an sich, wie lebhaft bewegt sitzt die lesende Madonna Colonna des Berliner Museums, deren Knabe ungeduldig nach ihrer Brust greift, vor der heiteren Landschaft. Umfangreicher werden die Madonnenbilder, die den kleinen Johannes als Spielgefährten zulassen. Durch Leonardos Felsenmadonna (S. 12) eingegeben, erscheinen die anmutigen Bilder dieser Art, die Maria in ganzer Gestalt, meist in pyramidalem Aufbau mit den Knaben, in eine reiche, im Vordergrunde noch mit Einzelblumen ausgestattete Landschaft setzen, als freie Schöpfungen einer neuen Zeit. Die „Madonna im Grünen" im Wiener Hofmuseum, die „Madonna mit dem Stieglitz" in den Uffizien und die „Schöne Gärtnerin" im Louvre, denen sich im Übergang zur römischen Zeit des Meisters die Madonna Alba der Ermitage anreiht, sind die vollgültigen Hauptbilder dieser Art. Zur heiligen Familie werden die Madonnenbilder durch die Gegenwart Josephs. Heitere Idyllen bilden z. B. die Familie unter dem Palmbaum im Bridgewater House zu London und die liebenswürdige kleine heilige Familie mit dem Lamm im Madrider Museum, deren Hauptmotiv, der Versuch des Jesusknaben, auf dem Lamme zu reiten, aus Leonardos Karton der hl. Anna (S. 14) herübergenommen ist.

Die größeren florentinischen Altarwerke Rafaels weisen schon durch den Baldachin, unter dem ihre Madonnen zwischen Heiligen thronen, auf Schöpfungen Fra Bartolommeos (S. 25)

zurück. Noch halbwegs umbrisch empfunden ist dabei das Altarwerk bei Mr. Pierpont Morgan in New York. Flüssiger gemalt, aber noch umbrisch beseelt, erscheint die Madonna Ansidei der Londoner Nationalgalerie. Besonders charakteristisch ist die erst später von Schülerhänden vollendete „Madonna del Baldacchino" im Palazzo Pitti.

Was Rafael schon jetzt von Michelangelo gelernt, aber zeigt sein letztes florentinisches Gemälde, die große „Grablegung Christi" der Galerie Borghese in Rom. Die körperliche Anstrengung der Männer, die den toten Heiland links zum Felsengrabe tragen, kommt schärfer zum Ausdruck als die Seelenpein der Beteiligten. Das Bewegungsmotiv der rechts am Boden sitzenden Frau, die Maria auffängt, ist durch Michelangelos Madonnengemälde der Uffizien (S. 17) eingegeben. Den typischen Köpfen fehlt die Wärme vollen Eigenlebens. Das Bild ist mehr durchdacht als durchempfunden.



Rafaels „Madonna im Grünen" im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

In Rom harrten die höchsten Aufgaben des 25jährigen Meisters. Julius II. übertrug ihm die Ausschmückung von drei Zimmern (Stanzen) des Vatikans. Während Michelangelo die Decke der Sixtinischen Kapelle schuf, schmückte Rafael (1508—10) das mittlere jener Zimmer, die „Stanza della Segnatura", mit den unsterblichen Freskogemälden, in denen sein eigenster, auf reinem Gleichgewicht von Wahrheit und Schönheit fußender Monumentalstil hervortrat. An den vier Wänden und Gewölbekappen wurden in sinnbildlichen Gemälden die vier weltbeherrschenden Geistesmächte der Theologie, der Philosophie, der Jurisprudenz und der Poesie veranschaulicht. Von den vier thronenden Frauengestalten der Gewölbekappen, die

diese Mächte ewiggültig verkörpern, hat sich besonders die hehre Flügelgestalt der Poesie dem Gedächtnis der Nachwelt unauslöschlich eingeprägt. Von den vier Zwickelgemälden, die die gleichen Vorstellungen durch überlieferte Geschehnisse erläutern, zeigt das Bild des Sündenfalles (Taf. 4) den Meister zum erstenmal in freiester Beherrschung des Nackten und seiner Bewegungsmotive. Die vier großen Wandgemälde aber, in die alte und junge Ausleger nur allzuviel hineingeheimnist haben, sind zu großartigen sinnbildlich-geschichtlichen Versammlungsdarstellungen geworden. Die Theologie wird durch die himmlische Herrlichkeit versinnlicht, die sich in ruhiger Majestät auf Wolken ausbreitet, während die unten auf weiter, offener Terrasse versammelten Vertreter der irdischen Kirche sich noch in lebhaftem Meinungsaustausch (Disputà; Taf. 5 bei S. 32, Abb. 1) befinden. Der Wolkenhalbkreis, auf dem die Vertreter des Patriarchen- und Heiligenhimmels zu beiden Seiten der heiligen Dreieinigkeit thronen, ist eine erweiterte und vertiefte Neugestaltung von Rafaels ähnlicher Schöpfung in Perugia (S. 28). Wie aber unten in der Erdenversammlung die beiden durch den Tisch mit der Monstranz getrennten Hälften einander in äußerlich freiester, innerlich strengster Symmetrie entsprechen, wie die rhythmische Linienbewegung sich mit mächtigem Raumgefühl nicht nur von links nach rechts, sondern auch in die Tiefe hinein entwickelt, wie jede Einzelgestalt mit der höchsten Schönheit ausgestattet und künstlerisch doch nur dazu da ist, ihren Platz auszufüllen, alles das erschien damals neu und einzig und ist bis auf den heutigen Tag vorbildlich geblieben. Das gegenüberliegende Bild der Philosophie, das unter dem Namen der „Schule von Athen" bekannt ist, verlegt die Festversammlung der Philosophen, in deren Mitte Platon und Aristoteles ragen, in einen majestätischen, an das Innere der Peterskirche Bramantes erinnernden, vielleicht unter dessen Mitwirkung entworfenen Prachtraum, der die Zusammenfassung der beiden Hälften der Versammlung übernimmt. Die Einzelgruppen sind hier noch freier gegeneinander abgewogen als dort; aber die Gesetze der Raumgliederung durch Schönheitslinien, die, wie Reim und Rhythmus mit den bezeichnendsten Worten, mit den natürlichen Umrissen der Gestalten zusammenfallen, beherrschen auch hier das reichbewegte Gesamtbild. Die beiden anderen Wände legten dem Künstler durch die Fenster, von denen sie durchbrochen werden, einen neuen Zwang auf. Wunderbar kunstvoll aber hat Rafael in dem heiteren Gemälde des Parnaß, der die Poesie veranschaulicht, aus der Not eine Tugend gemacht, die strengere Darstellung der Rechtswissenschaft jedoch in drei Handlungen zerlegt, die drei Wandfeldern entsprechen.

Am nächsten Zimmer, der „Stanza d'Eliodoro", arbeitete Rafael von 1512 bis 1514. Hier trat dramatische Wucht an die Stelle der epischen Ruhe der Stanza della Segnatura. Hier sollten wunderbare Eingriffe des Himmels zur Erhaltung der Kirche als Sinnbilder der Siege Julius' II. mit dem Schwerte und mit den Geisteswaffen dargestellt werden. Die vier Hauptbilder veranschaulichen die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem, die Zurückweisung Attilas durch Leo den Großen, die Bekehrung eines zweifelnden Priesters zur Transsubstantiationslehre auf der Messe von Bolsena und die Befreiung des Apostels Petrus aus dem Gefängnisse. Da galt es, wenigstens in den beiden ersten Bildern, mit äußerst bewegten Menschen- und Pferdegestalten, ja schon mit massigen, gegeneinander an- und voneinander abprallenden Gruppen dramatisch zu erzählen. In dem Bilde der Vertreibung Heliodors (Taf. 5 bei S. 32, Abb. 2), auf dem rechts der Eindringling durch den himmlischen Reiter aus dem Tempel vertrieben wird, links aber Julius II. selbst noch in seinem Tragsessel als Zuschauer, ja gewissermaßen als Anstifter erscheint, setzt sogar schon jene bewegte Gruppen- und Linienbildung ein, die, weil sie uns von ihrer Notwendigkeit nicht unmittelbar überzeugt, von



Rafaels „Sündenfall“ an der Decke der Camera della Segnatura im Vatikan zu Rom.

Nach einer Originalkopie von Karl Otto in Rom.

Forschern wie Strzygowski für das „Werden des Barocks" erklärt wurde. Eine gleiche Weiterentwickelung wie in der zeichnerischen Bewegung spricht sich auch bereits in der malerischen Licht- und Farbenbehandlung dieses Bildes aus. Der Tempel des Heliodorsbildes ist von einem so zersplitterten Zwielicht erfüllt, wie es damals in der italienischen Wandmalerei noch nicht dargestellt worden war. Die Befreiung Petri aus dem Gefängnisse aber ist bereits ein wirkliches Nachtstück, in dem drei verschiedene Lichtquellen gegeneinanderwirken.

Dieselbe Entwickelung wie diese beiden Freskenfolgen Rafaels spiegeln auch die Einzelbilder seiner ersten römischen Zeit wider. Als Wandbild gehört nur noch der Prophet Jesaias in Sant' Agostino zu Rom hierher, eine Gestalt, die offensichtlich von Michelangelos Propheten abstammt. Unter Rafaels Tafelbildern aber treten jetzt Bildnisse, Madonnenbilder und Altarblätter von selbständiger Kraft hervor.



Rafaels „Poesie" an der Decke der Camera della Segnatura im Vatikan zu Rom.
Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

Das Bildnis Julius' II. in den Uffizien (eine Wiederholung im Palazzo Pitti), das den großen Papst in rotsamtenem Schulterkragen tiefgründig sinnend in seinem Sessel zeigt, gehört seiner Auffassung, Anordnung und Pinselführung nach zu den ersten ganz freien Bildnisschöpfungen der neuen Zeit. Von den eigenhändigen Madonnenbildern Rafaels atmen besonders die Bridgewater-Madonna beim Lord Ellesmere (Bridgewater House) und die Madonna Aldobrandini in der Nationalgalerie zu London die freiere römische Luft dieser Tage. Die etwas später entstandene Madonna della Sedia des Palazzo Pitti aber ist die am meisten ausgeglichene Gestaltung des schlichten Motivs der Mutter, die, im Sessel sitzend, ihr Kind an sich drückt, während der Spielgefährte anbetend naht. Das bunte Kopftuch und das farbige Brusttuch der einfachen Römerin heben sich wirksam vom schwarzen Grunde ab. Im reinsten Linienflusse ist die Gruppe ins Rund gesetzt. In den edlen großen Zügen der Dargestellten werden Liebe und Reinheit von selbst zur Heiligkeit.

Die beiden Altarblätter Rafaels aus dieser Zeit sind die „Madonna di Fuligno“ in der vatikanischen und die „Madonna mit dem Fisch“ in der Madrider Galerie. Die Madonna di Fuligno ist ein Visionsbild von seltener Kraft der realistischen Durchführung. Auf Wolken in der Engelglorie thront Maria mit dem lebhaften Christuskinde. Auf der Erde in leuchtender Landschaft kniet der Stifter Sigismondo Conti zwischen stehenden Heiligen. Die Anordnung in kühnen Richtungsgegensätzen, die eindringliche, glutfarbige Malweise und der Ausdruck tiefster Glaubensinbrunst in den Heiligenköpfen wie im Antlitz des großartigsten aller Stifterbildnisse reihen dieses Bild den wegweisenden Pinselschöpfungen der Hochrenaissance an. Rührend wirkt die „Madonna mit dem Fisch“, d. h. mit dem Engel und Tobias. Aber auch dieses Bild erscheint durch die Großartigkeit seiner Charaktere und die Breite seines Vortrags als ein Hauptwerk der neuen Art.

Leo X. (1513—21) hatte noch Größeres mit Rafael vor als mit Michelangelo. Aber er rechnete nicht mit den Grenzen der Kräfte eines einzelnen. Hatte er ihm schon 1514 den Weiterbau der Peterskirche übertragen (S. 8 und S. 23), so ernannte er ihn im folgenden Jahre noch zum Oberleiter aller altrömischen Ausgrabungen in der Stadt und ihrer Umgebung. Dazu sollte Rafael noch die letzte jener drei vatikanischen „Stanzen“, den an diese angrenzenden großen Saal und die „Loggien“ des zweiten Stockwerkes des Damasushofes (S. 8) mit Fresken schmücken, ja die Vorlagen für die Wandbehänge schaffen, mit denen der untere Teil der Wände der Sixtinischen Kapelle geschmückt werden sollte. Zahlreiche Aufträge von anderen Seiten kamen hinzu. War es ein Wunder, daß der Meister jetzt nur noch in seltenen Fällen dazu kam, ein Gemälde eigenhändig auszuführen? In der Tat traten jetzt die Schüler, die er sich herangezogen, traten, wie Dollmayr dargetan, besonders Giovanni Francesco Penni, „il Fattore“, und Giulio Pippi Romano, die sich in die Hauptarbeit teilten, ihr Erbe an; und von ihnen rührt oft genug nicht nur die Ausführung mit dem Pinsel, sondern schon die Herstellung der Kartons der späteren rafaelischen Fresken her. Seine Zeichnungen für den Kupferstich aber, den er, durch den Erfolg Dürers angeregt, auch in Italien neu beleben wollte, überließ Rafael seinem Schüler Marc Antonio Raimondi zum Stechen.

Als Baukünstler hatte Rafael sich, wie Ermers gezeigt hat, schon längst in den Hintergründen seiner Gemälde offenbart. Aber auch als ausführender Baumeister war er schon gleich nach seiner Ankunft in Rom aufgetreten. Seine kleine Kuppelkirche Sant' Eligio (1509) und seine Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo zu Rom schließen sich den klassischen Schöpfungen Bramantes an. Selbständiger ist die köstliche Villa Chigi, jetzt Farnesina, am Tiber, die seit Geymüllers freilich nicht allgemein anerkannten Ausführungen nicht mehr Peruzzi, sondern Rafael zugeschrieben wird: ein vornehmer zweistöckiger Flügelbau, der in beiden Stockwerken durch dorische Pilaster gegliedert, darüber durch einen Girlandenfries bekrönt wird. Von Rafaels Entwurf für die Peterskirche ist kaum etwas ausgeführt worden. Sein erhaltener Palazzo Vidoni in Rom schließt sich mit seinem Rustika-Erdgeschoß und seinem durch dorische Halbsäulenpaare geschmückten Obergeschoß den letzten Bauten Bramantes an. Eigene Wege ging Rafael aber in seiner nur in Stichen erhaltenen Fassade des Palazzo Branconi, dessen Erdgeschoß mit toskanischen Halbsäulen, dessen Obergeschosse nur durch Giebelfenster und einen Girlandenfries geschmückt waren. Der Wechsel flachrunder und dreieckiger Fenstergiebel, der anfangs verspottet wurde, obgleich er schon in der altrömischen Kunst vorgebildet war (Bd. I, S. 428), wiederholt sich über den Fenstern des schlichten Palazzo Pandolfini in Florenz, dessen einfach-edle Verhältnisse Rafaels persönliches Schönheitsgefühl



1. Rafaels „Disputa“. Wandgemälde der Stanza della Segnatura im Vatikan zu Rom.

Nach Photographie von R. Moscioni in Rom.



2. Rafaels „Vertreibung Heliodors". Wandgemälde der Stanza d' Eliodoro im Vatikan zu Rom.

Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz

am klarsten verkörpern. Herrlich in ihrer reichen Anlage und vornehm in ihren Verhältnissen ist aber auch Rafaels, von Giulio Romano weitergeführte Villa Madama (1515) bei Rom, deren erhaltene mittlere Dreibogenhalle zu den Wundern der Baukunst gehört. Theodor Hofmann hat im Anschluß an die Besprechung dieses Gebäudes die Bautätigkeit Rafaels zusammenfassend behandelt.

Dann die letzten großen Freskounternehmungen Rafaels. In der dritten „Stanze" des Vatikans (1514—17) ließ Leo X. die Taten seiner Namensvorgänger verewigen. Nach dem Bilde des Borgobrandes, den Leo IV. durch das Zeichen des Kreuzes bändigte, pflegt man das Zimmer als „Stanza dell' Incendio" zu bezeichnen. Seine drei übrigen Hauptbilder stellen den Selbstreinigungseid Leos III., dessen Krönung Karls des Großen und den Seesieg Leos IV. über die Sarazenen dar. Im einzelnen merkt man hier die Absicht, das klassische Altertum, unter dessen Bann Rafael mehr und mehr geriet, wiederzuerwecken, im ganzen in den Zeremonienbildern der Fensterseiten schon eine Ruhe der Reihungen, die langweilig wirkt, in den bewegten Hauptbildern aber eine Auflösung der Handlung in Einzelmotive, die im Übergang zum Manierismus steht. Einiges hat Giulio Romano, das meiste aber hat Penni in diesem Zimmer ausgeführt.

Die Fresken des Konstantinsaales hinter den drei rafaelischen Stanzen veranschaulichen die Gründung der christlichen Kirche durch Konstantin den Großen. Das Hauptbild, die Maxentiusschlacht, ist im Anschluß an Leonardos Schlacht bei Anghiari (S. 14) das Vorbild vieler späteren Reiterschlachtdarstellungen geworden. Rafael hat vielleicht keinen Strich mehr für diesen Saal gezeichnet, sondern nur die Einteilung mit seinen Schülern Giulio Romano und Penni besprochen, die die Arbeit erst nach Rafaels Tod in Angriff nahmen. In ihren gespreizten Bewegungen und kalten Tönen machen die Bilder denn auch durchaus nicht mehr den Eindruck rafaelischer Kunst.

Viel mehr hat Rafael persönlich auch nicht für die Ausschmückung jener „Loggien" des Vatikans (1507—19) getan. Die 52 Hauptbilder aus dem Alten und Neuen Testament, die als Rafaels „Bilderbibel" bezeichnet zu werden pflegen, füllen die Kappen der 13 Kreuzgewölbe. Die Pfeiler und Wandpilaster der Arkaden sind aufs reichste mit jenen „Grottesken" geschmückt, wie sie schon Pinturicchio (Bd. II, S. 604) den unterirdischen „Grotten" versunkener altrömischer Bauten entlehnt hatte. Durch erneute Ausgrabungen, z. B. in den Titusthermen, erhielten sie jetzt erneute Geltung. Aber frei und geistvoll wurden diese Dekorationselemente mit ihren zarten, reich von mannigfaltigem Getier belebten Blatt- und Blütenranken, mit ihren Schmuckschildchen und Zierbildchen, ihren Vasen, Kandelabern und Rosetten, ihren Greifen, Satyrn, Tritonen und menschlichen Zierfiguren in Malerei und Stuckrelief selbstschöpferisch zu einem farbigen Verzierungssystem zusammengesetzt, das Jahrhunderte beherrschte. Der Künstler, der diese Neuschöpfung unter Rafaels Augen vornahm, war Giovanni Nanni da Udine (1487—1564), der sich, in Norditalien erzogen, um 1517 in Rom dem Urbinaten gesellte. Udine, der von Haus aus Tier- und Landschaftsmaler war, trat auch an den Bibelbildern der Gewölbekappen überall mit für die landschaftlichen Gründe und Tiere ein. Im übrigen aber rühren die rein gezeichneten 36 Deckenbilder der ersten neun Joche nach Dollmayr im wesentlichen von Penni her, während die des zehnten und die meisten des elften Joches von dem Florentiner Perin del Vaga (1499—1547) ausgeführt wurden, der jetzt in den Kreis der Rafaelschule eintrat.

Am unmittelbarsten spiegeln die antiken Bilder der Titusthermen sich jedoch in den anmutigen mythologischen Gemälden des vatikanischen Badezimmers des Kardinals Bibbiena

wider, an deren Ausführung Rafael wieder Giulio Romano neben Penni beteiligte. Auf christlichem Boden stehen dann die berühmten „rafaelischen Tapeten", die gewebten Wandbehänge für die Sixtinische Kapelle. Die zehn farbigen, in Brüssel gewebten Teppiche, die zehn Vorgänge aus dem Leben der Apostel verbildlichen, wurden 1519 in der Kapelle aufgehängt, später verbannt, dann in der „Galleria degli Arazzi" des Vatikans wieder vereinigt. Die mächtigen Kartons zu sieben dieser Darstellungen, die dem South Kensington-Museum in London gehören, wurden, wenn man auch einige Mitarbeit von Schülern zugab, als die Hauptschöpfungen des letzten „großen" Stils unseres Meisters gefeiert, bis Dollmayr nachzuweisen suchte, daß sie im wesentlichen als Arbeiten Pennis anzusehen seien. Wie dem auch sei, jedenfalls ist es Rafaels Geist, der aus der schlichten, klaren Wucht der bildlichen Erzählungsweise, aus der stilvollen Größe der edlen Liniensprache, aus der Wahrheit und Tiefe der geistigen Ausdrucksweise dieser einzigen Schöpfungen zu uns spricht.

Wie meisterhaft Rafael in dieser Zeit al fresco malte, wenn er selbst den Pinsel zur Hand nahm, zeigen seine vollschönen Sibylien über der Cappella Chigi in Santa Maria della Pace zu Rom, zeigt noch deutlicher aber seine bezaubernde Meergöttin Galatea im Erdgeschoßsaal der Villa Farnesina (Taf. 6, Abb. 1). Von Tritonen, Nereiden und Seekentauren begleitet, fährt die liebeheischende Göttin auf ihrem von Delphinen gezogenen Muschelwagen übers Meer. Kleine Liebesgötter zielen auf sie. Das Nackte ist plastisch gesehen, aber malerisch behandelt. Die Antike ist wieder Fleisch und Blut geworden. Sicher hätte Rafael sich selbst in dieser Richtung noch übertroffen, wenn er die vielgepriesenen Darstellungen aus der Geschichte Amors und Psyches (1516—17) am Gewölbespiegel, in den Stichkappen und Deckenzwickeln der benachbarten großen Halle derselben Villa eigenhändig ausgeführt hätte. Alle Felder wurden von Udine mit prachtvollen Fruchtschnüren umrahmt. Die beiden Langfelder des Mittelspiegels stellen das Göttergericht über Amor und Psyche und das Hochzeitsmahl der Wiedervereinigten wie auf ausgespannten Teppichen dar. Auch die Zwickel- und Stichkappenbilder entwickeln sich raumlos auf blauem Grunde. Um so plastischer treten die überlebensgroßen Gestalten und Gruppen hervor. Wie anschaulich wird im Zwickel der östlichen Schmalseite der Zorn der Liebesgöttin veranschaulicht, wie machtvoll schwingt gegenüber Merkur der Götterbote sich heran, um Psyche zu verhaften. Die 14 Stichkappen schildern, wie R. Förster gezeigt hat, mehr beiläufig den Triumph Amors über die Götter. Daß Rafael an der großartigen, einfachen, inhaltlich und dekorativ gleich überzeugenden Gesamtanordnung so wenig Anteil gehabt haben sollte, wie Dollmayr annimmt, ist schwer zuzugeben. Daß er sich an der Ausführung, die wieder Giulio Romano und Penni zufiel, gar nicht mehr beteiligte, ist allgemein anerkannt. Die Formensprache erscheint hier überall gröber, die Farbensprache härter, als in Rafaels Sinne lag. Und doch! daß jener berückende Zauber, über den nur Rafael verfügte, über die Gesamtdarstellung ausgegossen ist, hat man von jeher empfunden.

Auch von den zahlreichen Ölgemälden, die unter Leo X. aus Rafaels Werkstätte als dessen Schöpfungen hervorgingen, wurden die meisten von Giovanni Francesco Penni oder Giulio Romano nach mehr oder weniger ausführlichen Angaben oder Entwürfen des Meisters ausgeführt. Die Mitwelt war von der packenden Neuheit und Natürlichkeit der Kompositionen und ihrer malerischen Behandlung so geblendet, daß sie den Unterschied kaum bemerkte. Die Nachwelt hat gerade hier zu unterscheiden und zu sichten versucht. Von größeren Schöpfungen gehört auch die gepriesene, als „Spasimo di Sicilia" bekannte „Kreuztragung" des Madrider Museums hierher, in der sich ein Einfluß der Kupferstiche Schongauers (Bd. II, S. 485) und



1. Galatea. Fresko Rafaels in der Villa Farnesina zu Rom.

Nach Photographie von Braun u. Cie in Dornach und Paris.



2. Rafaels Sixtinische Madonna in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

der Holzschnitte Dürers ausspricht. Vor allen Dingen aber sind die heiligen Familien, der große Erzengel Michael und das Bildnis der Johanna von Aragonien im Louvre, die sogenannte „Perle", und die heilige Familie unter der Eiche im Madrider Museum zu nennen.

Wirklich fesseln uns jedoch nur noch die letzten eigenhändigen Ölgemälde Rafaels. Vor allen Dingen seine letzten Bildnisse zeigen sein nahes Verhältnis zur Natur. Gerade sie offenbaren in ihrer einfach großen Anordnung, in ihrer Rückkehr von landschaftlichen zu einfarbigen Gründen, in der schlichten Breite ihrer Helldunkelmalerei und in der überlegenen Durchgeistigung der Charaktere aber auch alle Fortschritte, die die Bildniskunst gemacht hatte. Schlichte Halbfigurenbilder dieser Art sind Rafaels „Donna Velata", das Urbild seiner Sixtinischen Madonna, im Palazzo Pitti, das wunderbare Bildnis des berühmten Hofmannes Baldassare Castiglione, ein Vorbild für alle Zeiten, im Louvre, das prächtige, malerisch aufgefaßte Bildnis des Giuliano de' Medici bei Herrn Huldschinski in Berlin und das vornehme Kardinalsbildnis der Madrider Galerie, das sich Rafaels reifsten Pinselschöpfungen anreiht. Eine Neuerung bringt das Bildnis des schielenden Gelehrten Inghirami bei Mrs. Gardener in Boston: sein sinnendes Emporblicken während des Schreibens bedeutet eine Augenblickshandlung. Noch altertümlich angeordnet ist das Doppelbildnis der Staatsmänner Navagero und Beazzano im Palazzo Doria zu Rom; aber in der Erfassung der Persönlichkeiten und der malerischen Flüssigkeit des Vortrags steht auch dieses Bild auf dem neuen Boden. Endlich das berühmte Gruppenbild des Palazzo Pitti, das Papst Leo X. mit den Kardinälen de' Rossi und Giulio de' Medici darstellt. Die Gruppe ist großartig zusammengefügt. Die Charaktere treten überzeugend hervor. Das Beiwerk, wie die Tischglocke, ist nordisch-realistisch durchgeführt. Die ganze malerische Behandlung, an der Giulio Romano teilhaben mag, ist stofflich so eindringend, wie man es in Rom noch nicht gesehen hatte.



Rafaels Gruppenbildnis Papst Leos X. und der Seinen im Palazzo Pitti zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Auch die letzten religiösen Tafelbilder Rafaels gehören zu seinen vollkommensten Werken. Zwischen 1513 und 1516 entstand das Altarblatt der zwischen vier Heiligen stehenden

hl. Cäcilia in der Pinakothek zu Bologna. In den gesenkten Händen hält die Heilige die Orgel. Verklärt blickt sie zum Himmel empor, in dem Englein musizieren. Die Anordnung ist trotz der Bewegungsgegensätze, die die Einzelgestalten beleben, noch streng symmetrisch. Die malerische Behandlung ist kräftig, wenngleich noch etwas hart. Das andächtige Lauschen aber wird feierlich stimmungsvoll veranschaulicht.

Dann folgte das Hochaltarbild für San Sisto in Piacenza, die „Sixtinische Madonna“, der Stolz der Dresdener Galerie, das größte Wunder rafaelischer Kunst (Taf. 6, Abb. 2). Sachlich betrachtet, ist das Bild, über das der Verfasser dieses Buches sich an anderen Stellen eingehend ausgesprochen hat, ein Altarbild wie alle anderen. Es stellt Maria mit dem Kinde zwischen den Schutzheiligen des Raumes dar, für den es bestimmt war. Als Ort ist der wirkliche, von Wolken durchzogene, von Licht durchflossene Himmel gedacht. Die Himmelskönigin, die den nackten Knaben im Arme hält, schwebt, auf Wolken stehend, heran und herab. Auf den Wolken kniet links, andächtig emporschauend, der heilige Papst Sixtus II., kniet rechts, mit demütig gesenktem Blicke, die hl. Barbara. Zwei reizende Engelknäblein stützen sich, entzückt emporblickend, vorn auf den Altarrand, auf den auch der Papst seine Tiara niedergelegt hat. Der lichtgetränkte Himmel ist mit duftig verschwimmenden Englein- und Seraphimköpfen gefüllt. Alle Bewegungen, die sich zu einem unvergleichlichen Linienrhythmus vereinigen, sind durch das ruhigste Gleichgewicht gebändigt und geadelt. Neu ist, daß Maria und ihr Knabe, ohne sich äußerlich umeinander zu kümmern, fast von vorn gesehen, geradeaus blicken. Daß sie, ganz von ihrer göttlichen Sendung erfüllt, den Blick mehr nach innen als nach außen kehren, ist zuzugeben. Gleichwohl aber hat der Beschauer das Gefühl, daß sie ihn anblicken, daß sie seinetwegen herabschweben; und hoheitvollere Blicke als diese, in denen das ganze Erlösungsgeheimnis sich widerspiegelt, hat die Hand eines irdischen Malers niemals wiedergegeben. Neu ist aber auch die flüssige, breite malerische Behandlung, neu die ganze lichtdurchflossene Farbensprache des einzigen Bildes. In voller Freiheit beherrscht Rafael hier alle Ausdrucks- und Darstellungsmittel; und es bleibt dabei, daß seine Madonna mit dem hl. Sixtus zu den wenigen schlechthin vollkommenen Kunstwerken gehört, die die Erde trägt.

Rafaels letztes eigenhändiges Gemälde war die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor, jetzt in der vatikanischen Galerie. Aber nur den oberen Teil des Bildes, der die Verklärung auf dem Berge in visionärer Auffassung, in reifer, duftiger Malweise darstellt, hatte er vollendet, als der Tod ihm den Pinsel aus der Hand nahm. Den unteren Teil, der das vergebliche Bemühen der Apostel schildert, ohne den Heiland einen besessenen Knaben zu heilen, vollendeten Schülerhände, unter denen die Giulio Romanos hervortritt. Hier nimmt die Anordnung mit schiefgestellten Achsen, wie Strzygowski gezeigt hat, Probleme der barocken Folgezeit voraus. Man sieht, daß Rafael weit davon entfernt war, sich mit Errungenem zu begnügen, sondern sich immer neue Ziele steckte und zu immer höheren Flügen erhob.

B. Die mittelitalienische Baukunst des 16. Jahrhunderts.

Die räumliche Größe der Bauwerke der in Rom erblühten Hochrenaissance führte von selbst zu einer Verstärkung der Mauern und Stützen, zu einer Bevorzugung der Kuppeln, Tonnengewölbe und Pfeiler, aber auch zu einer Kräftigung und Vereinfachung aller Einzelzieraten. Hand in Hand damit ging eine reinere Anwendung der antiken Formensprache, die teils durch ein besseres Verständnis des altrömischen Bauschriftstellers Vitruvius, dem zu Ehren 1542 eine „vitruvianische Akademie“ in Rom gegründet wurde, teils durch erneute

Ausgrabungen und Nachmessungen der Überreste der alten Römerbauten bedingt wurde. Hand in Hand damit ging aber auch ein neues, ein reineres Gefühl für Ebenmaß und Rhythmus der Gliederungen, für einen auf Naturgesetzen beruhenden Adel der Verhältnisse, die, wie der „goldene Schnitt", im menschlichen Körper vorgebildet sind oder, wie die Wiederholung mathematisch ähnlicher Grundformen in verschiedener Größe neben- oder ineinander, durch geometrische Konstruktionen, wie Thiersch sie veröffentlicht hat, nachweisbar sind.

Im Kirchenbau herrschte in der kurzen Blütezeit der Zentral- und Kuppelbau, der gleichzeitig in Konstantinopel (Bd. I, S. 589) mit neuem Leben erfüllt wurde. Der Palastbau aber wurde immer noch durch den Hof, dessen Säulen sich in Pfeiler mit Halbsäulen verwandelten, und durch die Fassade beherrscht, die anfangs durch kräftig vorspringende, oft verdoppelte Halbsäulen noch energischer gegliedert wurde als bisher, bald aber das ganze Scheingerüst der Säulenarchitektur abwarf, um nur durch die Verhältnisse der einzelnen Stockwerke zueinander und die Verteilung der Fenster, Nischen und Türen in ihnen zu wirken. Die Fenster, Türen und Nischen aber wurden von Halbsäulchen oder Pilastern eingefaßt und darüber mit flachen Dreieck- oder Halbrundgiebeln bedeckt. Unter den Säulenordnungen wurde die toskanisch- oder römisch-dorische (die griechisch-dorische kannte man nicht) vorübergehend den anderen vorgezogen, wodurch das Blattwerk sich dann, von Halbkränzen im Friesschmuck abgesehen, der architektonischen Zierkunst so gut wie völlig entzog. Alles war ruhiges Gleichgewicht und maßvolle Schönheit.



Die Kirche San Biagio zu Montepulciano.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Von den Übergangsmeistern war **Bramante** (S. 6) nicht nur der größte, der alle entscheidenden Schritte tat, sondern auch der älteste. Selbst **Giuliano da Sangallo**, den wir (Bd. II, S. 553) unter den Frührenaissancemeistern kennen gelernt haben, war jünger als er. Aber schon Giulianos spätere Stellung beim Bau der Peterskirche und sein nahes Verhältnis zu Michelangelo beweisen, was seine zahlreichen, von Fabriczy untersuchten, im Palazzo Barberini zu Rom, in der Stadtbibliothek zu Siena und in den Uffizien zu Florenz befindlichen Handzeichnungen bestätigen, daß er den Übergang zur Hochrenaissance aus sich heraus mitmachte. Zahlreiche altrömische Gebäude hatte er gezeichnet und eine Reihe niemals ausgeführter Entwürfe zu Prachtbauten, wie zum Palast Medici in Rom und zur Kirchenfassade San Lorenzo in Florenz, geschaffen. Redtenbacher sagt sogar, Giuliano sei von der Frührenaissance mit Überspringung der Hochrenaissance sofort zur Spätrenaissance übergegangen. Sicher nur bis zur Hochrenaissance aber kam sein Bruder **Antonio da Sangallo der Ältere** (1455—1534), dessen im Erdgeschoß von außen und innen dorisch gehaltene Kreuzkuppelkirche San Biagio zu Montepulciano eine freiere Wiederholung der Carceri-Madonna Giulianos zu Prato ist, während sein edler, korinthisch gehaltener Langbau der Annunziatakirche zu Arezzo den Übergang vom Säulenbau zum Pfeilerbau kennzeichnet. Als

dritter Übergangsmeister ist der berühmte Bildhauer Andrea Sansovino zu nennen (1460 bis 1529), der, als Baumeister ein Schüler Giulianos, zu Ende des 15. Jahrhunderts die florentinische Frührenaissance nach Portugal trug, zur beginnenden Hochrenaissancezeit seine Vaterstadt Monte Sansavino mit korinthischen und ionischen Hallen schmückte, nach 1511 in Rom für den Kardinal Antonio del Monte den Hochrenaissancepalast vor der Porta del Popolo schuf, schließlich aber zum Weiterbau des Domes nach Loreto berufen wurde, dessen Kuppel Giuliano da Sangallo 1500 gewölbt hatte.

Keiner dieser Meister konnte sich mit Bramante vergleichen, dessen römische Spätkunst in Mittelitalien lebendig weiterwirkte. Bramantes eigentliche Schüler waren zumeist seine Gehilfen oder Nachfolger am Bau der Peterskirche. Allen voran war Rafael zu nennen (S. 32). Dann folgte der bedeutende Sienese Baldassare Peruzzi (1481—1537), der freilich selbständig in Rom die antiken Bauten nachgezeichnet und nachgemessen hatte, aber im engsten Anschluß an Bramante z. B. seinen Entwurf für die Peterskirche schuf, der die Säulenumgänge der Kreuzarmrundungen ins Innere verlegte. Peruzzis großartigste eigene Baupläne, die in den Uffizien liegen, sind leider nicht zur Ausführung gekommen. Unter seinen ausgeführten Bauten sind besonders Paläste und Landhäuser in Siena, Bologna und Rom zu nennen. Bezeichnet Vasari ihn doch auch als Baumeister der Villa Farnesina (S. 32), an deren Innendekoration er jedenfalls beteiligt war. Seine ganze Bedeutung spricht aus seinem Palazzo Massimi alle Colonne (1535) zu Rom. Wunderbar schmiegt die gerundete Fassade dieses Bauwerkes sich der Krümmung einer engen Gasse an; köstlich entspricht dem Inneren dieser Rundung die zierliche Vorhalle mit ihren malerischen Nischenschlüssen und ihren ungleichen Säulenzwischenräumen; einzig ist der Prachthof mit seiner von geradem Gebälk bedeckten dorischen Säulenhalle, über der sich eine ionische Loggia erhebt; Redtenbacher nannte ihn den schönsten Hof der Renaissance. Überall zeigt sich die streng-klassische Schulung, offenbart sich aber auch der freie malerische Sinn des Meisters.

Wirklicher Schüler Bramantes war auch Antonio da Sangallo der Jüngere (eigentlich Cordiani, 1483—1546), der wegen einiger zeitgemäßen Eigenwilligkeiten, wie der einwärts geschwungenen Fassade seiner Zecca vecchia (Banco di Spirito), des geschweiften Sockels seines Palazzo Farnese und der verstärkten Rahmenecken der Zwischengeschoßfenster seines Modells zur Peterskirche in Rom, von Wölfflin schon zu den Begründern des Barockstils gerechnet wird. Im ganzen aber gehört er doch noch zu den Vertretern der reinen Renaissance. Man betrachte daraufhin nur seine feingegliederten Kapellen in San Giacomo degli Spagnuoli in Rom und im Dom zu Foligno, seinen keuschen, früher Peruzzi zugeschriebenen Palazzo Linotte in Rom. Im ganzen klassisch ist auch sein erhaltenes, schon von Letarouilly veröffentlichtes Holzmodell der Peterskirche. Von außen in dorische, ionische und korinthische Stockwerke gegliedert, behält es im Inneren die Zentralanlage bei, schiebt ihr jedoch einen nur lose mit dieser verknüpften Vorbau als Fassadenträger vor. Sein weltlicher Hauptbau aber, jener Palazzo Farnese (seit 1534), zeigt seine mit Rustika-Kanten und einem Rustika-Tor versehene, übermörtelte Fassadenfläche bereits ohne Pilastergliederung, nur von nahe aneinandergerückten Fenstern durchbrochen, die in den beiden oberen Stockwerken von Säulchen eingefaßt und von flachen Dreieck- und Halbrundgiebeln bedeckt sind. Das gewaltige Kranzgesimse, mit dem Michelangelo das Gebäude krönte, faßt alles sicher zusammen. Malerisch ist die dreischiffige, mit edlen Kassettengewölben geschmückte dorische Eingangshalle, großartig aber der unten mit dorischen, oben mit ionischen Halbsäulen versehene Pfeilerhof (Abb. S. 41), dessen untere

klassische Stockwerke erst durch Michelangelos drittes Geschoß einen eigenwillig bedeutsamen Abschluß erhalten.

An Rafael schloß sich auch als Baumeister sein Schüler Giulio Pippi, genannt Giulio Romano (1492—1546), an, von dessen römischen Palästen der Palazzo Maccarani nach dem Muster der späteren Paläste Bramantes und Rafaels (S. 8 und 32) gegliedert ist. Ungestümer entwickelte er sich in Mantua, wohin er 1525 übersiedelte. Ein schlichter Rustikabau mit Giebelfenstern in Blendbogen ist hier sein eigenes Wohnhaus; prächtig sind seine Saalausstattungen im Herzogpalaste der Gonzaga, derb und kräftig aber wirkt sein Palazzo del Tè, das breitgelagerte herzogliche Lustschloß, dessen Rustikapanzer kaum durch die dorischen Pilaster, die in ihn einbezogen worden, gemildert erscheint. Als vollschöner Hochrenaissanceraum gilt mit Recht die große, gegen den Garten geöffnete Mittelhalle mit ihren lichten Rundbogenöffnungen, zwischen denen — ein rasch beliebt werdendes Motiv — jedesmal zwei Säulen durch ein kurzes, gerades Gebälk verbunden sind. Klassisch ist auch sein säulenreiches Langhaus des Doms von Mantua, eigenwilliger aber das Langhaus von San Benedetto, dessen Mittelschiffstützen jenes von Rundbogen durchbrochene Doppelsäulenmotiv wiederholen.



Peruzzis Hof des Palazzo Massimi alle Colonne in Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Kehren wir nach Mittelitalien zurück, so sehen wir in Pesaro unter den Händen des Malers Girolamo Genga (1476—1551), der als Baumeister die Richtung Lovranas (Bd. II, S. 554) im Sinne Bramantes fortsetzte, nicht nur den tonnengewölbten Saalbau der Kirche Johannes des Täufers, sondern auch stattliche Anbauten an Lovranas Palazzo Prefettizio emporwachsen, vor allen Dingen aber draußen am Bergabhang in der Villa Imperiale einen stattlichen urbinatischen Landsitz im Sinne der Hochrenaissance entstehen, der durch die Untersuchungen Thodes, Gronaus und Patzaks in den Mittelpunkt des italienischen Villenbaues der goldenen Zeit gerückt ist. Besonders die malerische innere Ausschmückung dieser Villa ist, wie die Peruzzis in einem der oberen Säle der Villa Farnesina in Rom, typisch für eine raumerweiternde perspektivische Innendekoration, die zugleich die Mutter der dekorativen italienischen Landschaftsmalerei ist.

In Florenz aber verraten besonders die Bauten Baccio d'Agnolo Baglionis (1462—1543), verrät z. B. sein nur durch Nischen und Fenster mit Kreissegment- und Dreieckgiebeln gegliederter Palazzo Bartolini, wie lange hier die einheimische Frührenaissanceempfindung noch in den volleren Formen der Hochrenaissance nachlebte.

Die bramanteske Hochrenaissance entfaltet ihre Schwingen aber auch noch in einer Reihe mittelitalienischer Bauwerke, bei deren Meistern wir nicht verweilen können. Von den Zentralkuppelkirchen dieser Art erscheint Santa Maria della Consolazione in Todi (1508—24) auf

ihrem Grundriß mit vier gleichmäßig abgerundeten Kreuzarmen im Äußeren noch glücklicher gegliedert als im Inneren, wogegen die Madonnenkirche in Mongiovino bei Panicale (1524 bis 1526) sich nur im Inneren zu reiner Vollendung erhebt. Von den Langkirchen dieses Stils zeichnet der Dom zu Foligno sich durch die Reinheit des sechsquadratigen lateinischen Kreuzes seines Grundrisses aus. Von den Palästen gleicher Art entfaltet der früher Rafael zugeschriebene Palazzo Uguccioni in Florenz über einem Rustika-Erdgeschoß noch zwei Stockwerke, von denen das untere mit ionischen, das obere mit korinthischen Doppelsäulen geschmückt ist. Der Palazzo Spada in Rom aber ist wichtig, weil er sich offenbar an Rafaels Palazzo Branconi anschließt. Das Erdgeschoß ist in Rustika gehalten, in den oberen Stockwerken aber ersetzt der plastische Schmuck von Fruchtschnüren und Giebelnischen mit Bildsäulen die strenge architektonische Gliederung. Gerade hier kündigte die Umbildung des Geschmackes sich an.

Es liegt in den organischen Gesetzen der kunstgeschichtlichen Entwickelung begründet, daß ein Zustand reinen Gleichgewichts sich im Kunstschaffen der Völker nicht länger als ein Menschenalter zu halten pflegt. Einem neuen Geschlechte bleibt nur übrig, nach neuen Zielen auszuschauen oder sich der herkömmlichen Erstarrung zu überlassen. Ein Glück für die Weiterentwickelung der mittelitalienischen Baugeschichte war es, daß das Streben nach immer größerer Wucht und Einseitigkeit, aber auch nach Befreiung von dem alten Schema sich hier in einer so gewaltigen künstlerischen Persönlichkeit wie Michelangelo verkörperte, dessen Tadler nicht würdig sind, ihm die Schuhriemen zu lösen.

Die italienische Baukunst der **zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts** oder doch bis 1580 wird von den einen (z. B. Jak. Burckhardt und Durm) als die Zeit der großen Theoretiker, von den anderen (z. B. Corn. Gurlitt) als Spätrenaissance bezeichnet, während Wölfflin nachzuweisen suchte, daß der Ausdruck Spätrenaissance zwar für Oberitalien zutreffen möge, nicht aber für Rom, wo die Bewegung unter dem Einfluß Michelangelos sofort auf den Barockstil losgegangen sei. Riegls Werk schließt sich dieser Auffassung an; Schmarsow aber hielt es für nötig, festzustellen, daß der in der Regel als „malerisch" bezeichnete Barockstil während seiner ersten Entwickelungszeit, die allein uns hier beschäftigt, in seinem Streben nach einheitlicher, geschlossen organischer Gliederung und seinem Trieb, sich in der Höhenrichtung zu entfalten (Hochdrang), eher plastisch als malerisch zu nennen sei.

In der **römischen Kirchenarchitektur** verwandelten die Zentralbauten sich wieder in Langbauten mit hoher Kuppel an der Stelle der mittelalterlichen „Vierung", vorzugsweise in einschiffige Saalbauten, deren Langseitenkapellen sich mit ihren von Pilastersystemen umrahmten Bogen in den hohen, von kassettierten Tonnengewölben bedeckten Saal öffnen. Der Grundriß wurde im Sinne der Vereinheitlichung vereinfacht. Nur die Mauermasse als solche wird durch rückspringende und vorspringende Teile belebt. Von außen kam, außer der Kuppel, nur die zweistöckige Giebelfassade mit ihrer Pilastergliederung zu künstlerischer Wirkung. Das schmalere obere Stockwerk, das bald selbständig über das Mittelschiff hinauswuchs, wurde nach dem Vorgang von Santa Maria Novella in Florenz (Bd. II, S. 553) durch verschiedenartige Seitenvoluten mit dem breiteren Erdgeschosse verbunden. Die Unruhe der Fassaden, deren Losung Kraft und Bewegung ist, wird durch die Ruhe der hohen Kuppel gebändigt. Alle Einzelglieder werden enger als früher mit dem Mauerkörper, der wie aus einheitlicher Gußmasse geformt erscheint, verbunden. Die Säulen und Halbsäulen weichen im Inneren vollends den Pilasterpfeilern oder Pilasterbündeln, im Äußeren, von Portalsäulen abgesehen,

kräftigen Pilastern, die durch rücktretende Halbpilaster mit den Wänden verbunden werden. Die dorische Ordnung macht wieder der korinthischen und der Kompositordnung Platz. Der Akanthus der Kapitelle aber wird nach und nach bis zur Unkenntlichkeit verweichlicht und abgerundet. Auch die Profile der Sockel und Simse zeigen geschwungene und gerundete Teile; und die Ränder der Steinschilde und Rahmen der „Kartuschen" (Cartocci), die mit den Halbkränzen und Fruchtschnüren zu den Hauptstücken der barocken Verzierungskunst wurden, werden so weich gebogen und verschnörkelt, als seien sie aus zartflüssiger Masse verhärtet. Die Seitensäulen oder Pilaster der Giebelfenster und Nischen verwandeln sich manchmal, wie schon in Michelangelos Biblioteca Laurenziana (S. 22), in Pfeiler, die sich nach unten hermenartig verjüngen, oder fallen ganz fort, um durch Konsolen unter den Giebeln ersetzt zu werden. Dabei werden die flachgebogenen Giebel manchmal willkürlich geschwungen, die flachen Dreieckgiebel oft nicht nur in ihrer Grundlinie, sondern auch in ihrer Spitze geöffnet und durchbrochen. Dem „Hochdrang" aber entspricht ein Drang zur Mitte, die immer reicher durchgebildet und durch mächtig gegliederte und vorspringende Türbauten hervorgehoben wird.



Der Hof des Palazzo Farnese in Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 38.

Die **römischen Paläste** dieser ersten Barockzeit unterscheiden sich von denen der Hochrenaissance besonders durch ihre Fassaden, die jetzt, vom Haupteingang abgesehen, fast nie mehr mit Pilastern oder Halbsäulen bekleidet, ja immer häufiger durch einen Mörtelüberzug vereinheitlicht wurden, während ihre Türen, Fenster und Nischen die gleichen Veränderungen erfahren wie die der Kirchenfassaden. Freier und malerischer entfalteten sich die **Villenbauten** vor den Toren der Stadt und in den nahen Bergen. Schon die notwendige Anpassung an die Landschaft und an die Gartenanlagen führte hier zu freieren Grundrißbildungen, die oft zur Quelle besonderer Reize wurden. Es war die Entstehungszeit vieler jener berühmten Villen der Umgebung Roms, die jetzt, nach mehr denn dreihundertjährigem Gedeihen ihrer Gärten, wohl noch reizvoller dreinschauen, als sie damals gewirkt haben können.

Die Baumeister, die dem neuen Stil in Rom zum Durchbruch verhalfen, waren zumeist keine geborenen Römer, ja nicht einmal Mittelitaliener, sondern Oberitaliener, die sich erst in Rom zu ihrer Eigenart entwickelten. Zu den „großen Theoretikern" gehört von diesen zu Römern gewordenen Baukünstlern übrigens nur **Giacomo Barozzi von Vignola** aus dem Modenesischen (1507—73; Buch von Willich), dessen Schrift über die „fünf" Säulenordnungen (1560) tonangebend im Sinne des Vitruvianismus wurde, obgleich Vignola selbst als Schüler Michelangelos und als dessen Nachfolger im Bau der Peterskirche (1564—73) zu den Meistern gehörte, die den Freiheiten des Barockstils zum Durchbruch verhalfen. Zu seinen

frührömischen Arbeiten (seit 1550) gehört sein freilich schon von Vasari, der sich selbst den Hauptanteil daran zuschrieb, sehr eingeschränkter Anteil an der „Vigna" Papst Julius' III., deren Hauptgebäude nach dem Hofe zu ein reichgegliedertes Halbrund bildet, während die gerade Straßenfassade, die sicher von Vignola herrührt, noch an dessen frühe Bauten in Bologna erinnert. Die Fenstergiebel des Untergeschosses zeigen schon die durchbrochene Grundlinie. Vignolas Andreaskapelle am Ponte Molle besteht aus einem auswendig und inwendig mit korinthischen Pilastern geschmückten Rechteck, über dem die ovale Kuppel den neuen Zeitgeist offenbart. Von seinen weltlichen Bauten ist das festungsartige, von Gurlitt wohl mit Recht auf französische Reiseeindrücke des Meisters zurückgeführte Schloß Caprarola bei Viterbo sein Meisterwerk. Von außen bildet es ein trotziges Fünfeck, inwendig herrscht der kreisrunde Hof, der in zwei Stockwerken von reichgegliederten, unten in dorische Rustika gehüllten, oben durch ionische Pilaster getragenen Bogenhallen umzogen ist. Seit 1564 führte der Meister als Bauleiter der Peterskirche die beiden allein vollendeten Nebenkuppeln auf ihrem Dache in wirkungsvollerer Weise mit höher strebender Rundung und kräftigerem Säulenkranze aus, als Michelangelos Modell sie aufweist. Sein kirchlicher Hauptbau, der für die ganze Barockzeit maßgebend blieb, aber war die Jesuskirche in Rom (seit 1568), die das Muster eines von schlanker Kuppel überragten, außen und innen durch korinthische Pilaster gegliederten Langbaues der geschilderten Art ist. An Vignolas nur im Entwurf erhaltener, in der Mitte doppelt vorspringender Fassade erfolgt die Vermittelung zwischen dem schmaleren oberen und dem breiteren unteren Stockwerk nur durch leicht geschwungene Strebestützen. Die flachrunden Fenster- und Portalgiebel aber sind schon von umrahmten Schilden durchbrochen.

Vignolas Schüler Giacomo della Porta, der nach Baglione Römer war (1541—1608), hat sich als Baumeister der Peterskirche seit 1573 ewigen Ruhm durch die Ausführung der Kuppel Michelangelos erworben, deren äußere Umrisse er keineswegs, wie behauptet worden, veränderte. Seine Fassade der Kirche Santa Caterina de' Funari (1564) kann noch fast als reines Hochrenaissancewerk gelten; seine Fassade von Vignolas Jesuskirche (nach 1573) wirkt im einzelnen nicht barocker als der Entwurf dieses Meisters. Charakteristisch sind die mächtigen Verbindungsvoluten zwischen den Stockwerken, charakteristisch ist die Doppelumrahmung der Haupttür, deren Doppelpilastern auch ein doppelter, außen abgerundeter, innen dreieckiger Flachgiebel entspricht; charakteristisch endlich ist auch die reichere Verkröpfung des Gebälks. Auch seine kleine Kirche San Martino ai Monti (1579) steht in ihrer keuschen Kraft noch fast auf klassischem Boden. Seine Fassade von San Luigi de' Francesi (1589) aber zeigt den „Hochdrang" des Barocks in ausgeprägter Weise. Ihr Obergeschoß, das die ganze Breite des Erdgeschosses einnimmt, ist nicht nur höher als dieses, sondern überragt mit seinem gespreizten Prunk auch das Dach der Kirche.

Von Giacomo della Portas weltlichen Bauten ist der Hof der „Sapienza" durch seine edlen Pfeilerarkaden berühmt, bietet der Palazzo Chigi ein interessantes Beispiel der sich nach der Mitte zu mit immer kleineren Zwischenräumen zusammendrängenden Fenster, verkündet seine Villa Aldobrandini (Borghese) in Frascati (1598—1603) aber nicht nur durch ihre malerische Anlage, sondern auch durch eine Fülle barocker Einzelheiten den Übergang ins 17. Jahrhundert. Berühmt sind auch seine römischen Brunnen, die, wie sein Muschelbrunnen der Fontana Tartarughe (1585) und sein Prachtbrunnen auf der Piazza Araceli (1584), auf die Mitwirkung von Bildhauern angewiesen waren, deren Gruppen zwischen der oberen Schale und dem unteren Becken zu vermitteln hatten.

Als Hauptschüler Giacomo della Portas gilt der Lombarde Martino Lunghi, der 1579 den Turm des Senatorenpalastes auf dem Kapitol ausführte, sein kirchliches Meisterstück, Santa Maria della Valicella, deren Formensprache sich an Vignolas Schrift und Beispiel anlehnt, aber erst gegen Ende des Jahrhunderts schuf; sein weltlicher Hauptbau ist der Palazzo Borghese (seit 1590), dessen Hof mit seinen schon wieder durch Bogenschlag verbundenen, unten dorischen, oben ionischen Doppelsäulen noch alle Reize der Hochrenaissance entfaltet. Als Nachahmer Vignolas erscheint der Römer Pietro Paolo Olivieri (1551—99), dessen schöne Kirche Sant' Andrea della Valle sich unmittelbar an Vignolas Jesuskirche anlehnt. Als Gegner dieser ganzen Schule aber gelten Meister wie der Neapolitaner Pirro Ligorio (gest. 1580), der Schöpfer der rafaelesken Villa Pia (1560) in den Gärten des Vatikans, und wie Annibale Lippi, der Schöpfer der getürmten Villa Medici auf dem Monte Pincio (1590), deren Gartenseite durch ihre reiche, in der Mitte von hohem Rundbogen durchbrochene ionische Doppelsäulenhalle und ihre in alle Stockwerke durchgeführten reichen Schmuckformen in gewolltem Gegensatze zu ihrer vornehm-schlichten Straßenseite steht.



Die Fassade von San Luigi de' Francesi in Rom. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Den Schluß dieser Reihe aber bildet Domenico Fontana vom Comer See (1543—1607), Giacomo della Portas Gehilfe bei der Vollendung der Kuppel der Peterskirche, der er 1598 Michelangelos Laterne aufsetzte. Er gehörte also von Anfang an in Rom zur Nachfolge Michelangelos, Vignolas und della Portas, in deren Richtung er mit etwas kaltem Großsinn eine Reihe stattlicher Bauten ausführte. Bekannt ist seine hochstrebende viereckige Kuppelkapelle (del Presepio) bei Santa Maria Maggiore in Rom, berühmt seine zweigeschossige Bogenhalle (Loggia) am Lateran, deren Bogen unten von toskanischen, oben von korinthischen, an den Ecken verdoppelten Pilastern begleitet werden, anziehend das wohl von seinem älteren Bruder Giovanni Fontana (1540—1614) entworfene triumphbogenartige Architekturgerüst für den Brunnen der Aqua Paola, der im Gegensatz zu den plastisch gedachten Brunnen della Portas den Reigen der architektonischen Brunnen Roms eröffnet. Schließlich wurde Fontana für alle großen Paläste, die damals in Rom gebaut

oder weitergebaut wurden, für den Vatikan, den Lateran und den Quirinal, ja zuletzt (1600) für das Königsschloß in Neapel in Anspruch genommen. So gewaltig alle diese Bauten aber auch sind, künstlerisch begeistern werden sie uns nicht. Riegl hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die „Comaskenfamilien" der Lunghi und Fontana mit ihren klassischen Neigungen einen gewissen Stillstand in die Barockbewegung brachten.

Außer Rom kommt in Mittelitalien besonders Florenz für die Weiterentwickelung in Betracht. Hier schuf Bartolommeo Ammanati (1511—92), der sich seit 1550 in Rom an Vignola angeschlossen hatte, seit 1556 aber wieder in Florenz arbeitete, die schöne dreibogige Brücke „della Trinità" und außer manchen anderen Palästen die durch ihre zugleich frei und streng gestalteten Frühbarockfenster auffallen, vor allem seine eindrucksvolle Gartenseite des Palazzo Pitti (Taf. 7, Abb. 1), die mit ihrer über die Halbsäulen beider Geschosse hinweggeführten Rustika einen etwas schwerfälligen, aber überaus kraftvollen Eindruck macht. Hier schuf dann auch Michelangelos eigentlicher Schüler, Giorgio Vasari von Arezzo (1511 bis 1574), der Verfasser der berühmten Künstlerbiographien (seit 1560), das klassische Gebäude der Uffizien mit seiner herrlichen dorischen Pfeiler- und Säulenhalle, die sich in hohem Bogen zum Arno öffnet (Taf. 7, Abb. 2). Künstlerisch wertvoll ist auch Vasaris eigenartig angeordnete, reich mit Säulenstellungen geschmückte Kirche der Abbadia de' Cassinensi (1550) in seiner Vaterstadt Arezzo. In Florenz aber führte namentlich Bernardo Buontalenti (1536—1608) sein Werk weiter. Die Bedeutung Buontalentis für die Ausbildung des Barockstils in Florenz hat Gurlitt geschildert. Überall ist er bestrebt, die alten Einzelformen durch seine Sonderformen seiner eigenen Erfindung zu ersetzen. Schon in den Uffizien befinden sich Fenster, deren Flachrundgiebel halbiert und umgekehrt mit den Fußpunkten in der Mitte wieder zusammengesetzt sind. Am Palazzo Nonfinito (jetzt Telegraphenamt) sieht man Kapitelle, die aus aufgehängten Tüchern und Hautstreifen, die sich zu Masken zusammenziehen, gebildet sind; und das merkwürdigste ist, daß Buontalentis Sonderbarkeiten niemals sonderbar, sondern feinfühlig und kräftig individuell wirken. Der große Einfluß, den er in Florenz gehabt, tritt erst im 17. Jahrhundert deutlich zutage.

C. Die mittelitalienische Bildnerei des 16. Jahrhunderts.

Die Entwickelung der Kunst des 16. aus der des 15. Jahrhunderts vollzog sich in der Bildnerei in derselben Richtung wie in den übrigen Künsten. Aber die neue Richtung stand den Bildhauern, von dem einzigen, alle überragenden Michelangelo abgesehen, nicht so gut zu Gesichte wie den Baumeistern und Malern. Das Licht, das Buonarrotis Schöpfungen ausstrahlten, stellte alle übrigen Bildhauer in den Schatten oder blendete sie, so daß ihr Blick sich umflorte. Der Hang der Hochrenaissance zur Verstärkung der Formen führte in der Kunst, der es hauptsächlich um die Wiedergabe von Menschen als solchen zu tun ist, nur allzu leicht über die Bescheidenheit der Natur hinaus; die Neigung, die Formen zu vereinfachen, ließ sich nur schwer mit dem Wunsche vereinen, die Richtungsgegensätze der Bewegungsmotive zu betonen; das Streben, nur das Wesentliche hervorzuheben, verleitete gerade hier zu leerer Verallgemeinerung. Selbst der engere Anschluß an die Antike äußerte sich, da erst wenig wirkliche Meisterwerke der alten Plastik bekannt geworden waren, eher in einer Verderberung als in einer Verfeinerung der Formensprache. Besonders der neue, im Vordergrunde der Darstellungen fast rundplastische Reliefstil entlehnte gerade den römischen Sarkophagreliefs seine Überfüllung und Schwerfälligkeit. Da aber die ausgegrabenen Antiken im feuchten Erdengrunde



1. Bartolommeo Ammanatis Gartenseite des Palazzo Pitti in Florenz.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.



2. Giorgio Vasaris Durchgang der Uffizien in Florenz.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.



3. Andrea Sansovinos „Taufe Christi“ über Ghibertis Osttür am Baptisterium zu Florenz.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.



4. Giovanni Francesco Rusticis „Predigt des Täufers“ über Ghibertis Nordtür am Baptisterium zu Florenz. *Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.*

ihren einstigen Farbenüberzug abgestreift hatten, wurde die Verschmähung aller Farbenzutaten, außer in der Tonbildnerei, erst jetzt zur Regel, die man mit dem Grundsatz der reinlichen Scheidung zwischen den Künsten ästhetisch zu rechtfertigen suchte. Auch wurde das Stoffgebiet der Bildnerei, immer von der Kunst Michelangelos abgesehen, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts infolge ihres engeren Anschlusses an die Antike noch keineswegs in solchem Maße, wie man erwarten könnte, durch die Aufnahme mythologischer Darstellungen erweitert. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewannen die alten Heidengötter in größerem Umfange selbständiges plastisches Leben zurück. Umgekehrt aber leitete das Beispiel Michelangelos, das die subjektive an die Stelle der objektiven Individualität setzte, einen Rückgang der Bildniskunst in der Plastik ein, die diesen Kunstzweig jetzt lieber der geschmeidigeren Malerei überließ. Gerade in der Bildhauerei war der Sommer der reinen Vollendung noch kürzer als in den anderen Künsten. Da Michelangelo in erster Linie Bildhauer war und sein wollte, erklärt es sich von selbst, daß besonders die Bildhauer in seinen Bann gerieten. Die Geschichte der mittelitalienischen Bildhauer des 16. Jahrhunderts, deren meiste, wie Michelangelo, Florentiner oder doch Toskaner waren, ist daher auch zugleich die Geschichte des Einflusses Michelangelos. An den Anfang unserer Betrachtung aber stellen wir die Meister, die sich wenigstens in ihrer Jugend unabhängig von dem Gewaltigen entwickelt hatten.

Auch das Verständnis der toskanischen Hochrenaissanceplastik vermitteln uns am besten die großen Veröffentlichungen von Wilhelm Bode und von Marcel Reymond. Eine vertiefte Anschauung der Grabmalkunst dieser Zeit aber verdanken wir dem Werke Burgers.

Giuliano da Sangallo (S. 37) scheint den Meißel kaum selbst geführt zu haben. Wohl aber hat er Entwürfe für den figürlichen Teil seiner Werke der Kleinarchitektur geschaffen. Die Medaillons und Friese der mit Renaissancearabesken gefüllten Nischenumrahmungen seiner Grabmäler Francesco und Nera Sassettis (1485—91) in Santa Trinità zu Florenz, die statt der Liegebilder nur die markigen Profilbildnisse der Verstorbenen zeigen, sind in ihrem beziehungsvoll heidnischen Inhalt wie in ihrer ganzen Formensprache römischen Sarkophagreliefs nachgebildet; und auf gleichem Boden steht der bildnerische Schmuck seines Palazzo Gondi (1495) zu Florenz, während sein Hochaltar von 1508 in der Carceri-Madonna zu Prato christliche Überlieferungen einer neuen Formenauffassung unterordnet.

War Giuliano da Sangallo von Haus aus Holzarbeiter und Baumeister gewesen (Bd. II, S. 577), so war sein Nachfolger Andrea Contucci, genannt Sansovino (1460—1529), den Schönfeld, Mauceri und Burger zuletzt behandelt haben, gelernter Bildhauer aus der Schule Pollajuolos (Bd. II, S. 570). Die Werke seiner frühen florentinischen Zeit, wie sein bemalter Terrakottaaltar in Santa Chiara zu Monte Sansavino, seiner Vaterstadt, sind noch Schöpfungen der späten Frührenaissance. Was er während seines Aufenthalts in Portugal (1491—99) geschaffen, ist nicht recht greifbar. Als er um 1500 seine Arbeit in Florenz wieder aufnahm, erschien er sofort neben Michelangelo als Vertreter der neuen Richtung. Seine Marmorgruppe der Taufe Christi (Taf. 7, Abb. 3) über Ghibertis Osttür am Baptisterium zu Florenz (Bd. II, S. 560) gilt als das reinste Bildwerk der florentinischen Hochrenaissance. Um 1502 begonnen, ist sie freilich erst nach Jahrzehnten von Vincenzo Danti vollendet, ja den gespreizten Engel hat erst das 18. Jahrhundert hinzugefügt. Christus und der Täufer aber, dessen mit der Taufschale vorgestreckter Rechten sein ausgestrecktes linkes Bein gegensätzlich entspricht, gehören in der Tat zu den klassischen Werken jener Tage. Besonders die fast nackte Gestalt des Heilands, der mit auf der Brust zusammengelegten Händen und gesenkten Augen dasteht,

ist bei edler Formenbildung noch von unmittelbarer Anschauung erfüllt. Da jede der beiden Gestalten auf einem Sockel für sich steht, ist von wirklicher Gruppenbildung freilich noch keine Rede. Verwandt sind Andreas schöne, noch von leichter Herbheit umspielte Marmorgestalten des Täufers und der Madonna (1503) im Dom zu Genua. In Rom, wo er sich um 1504 niederließ, schuf er dann für Julius II. die beiden großen Wandgräber im Chor von Santa Maria del Popolo: zur Linken 1505 das Grabmal des Kardinals Ascanio Maria Sforza, zur Rechten 1507 das des Girolamo Basso della Rovere. Beide gehören zur Klasse jener florentinischen Wandnischengräber, die in Rom mit vollständiger Triumphbogenarchitektur umkleidet wurden. Ihr mächtiger Aufbau folgt bereits dem Stil des 16. Jahrhunderts; in der reichen Arabeskenornamentik, mit der ihre Säulen, Sockel und Friese umsponnen sind, klingt das Quattrocento nach. Die stehenden „Tugenden" in den Seitennischen, die sitzenden



Andrea Sansovinos Verkündigungsrelief von der Casa Santa in Loreto. Nach Photographie von Fratelli Alinari, Florenz.

auf den Kranzgesimsen darüber und das Standbild des allmächtigen Gottes zwischen Engeln, das die Mittelattika krönt, zeigen die freie und reine Formensprache der neuen Richtung ohne geistvollere Durchbildung. Die Marmorbilder der beiden Kirchenfürsten aber, die unter den Mittelbogen auf ihren Sarkophagen schlummern, weisen in ihrer die Richtungsgegensätze der Motive ausnutzenden halbaufgerichteten Stellung schon aus der schlichten Blütezeit in die absichtlichere Nachblütezeit hinüber. Hält Ascanio Sforza, obgleich er schläft, seinen Kopf doch mit der Hand seines aufgestützten rechten Armes!

Von Sansovinos übrigen römischen Werken wird die Marmorgruppe der hl. Anna selbdritt in Sant' Agostino, an der das runzlige Alter des Annenkopfes oft getadelt worden, uns am verständlichsten erscheinen, wenn wir sie im Sinne der jetzt üblich werdenden Darstellungen der „drei Lebensalter" betrachten, wogegen die schlichte, von Mauceri dem Meister mit Recht zurückgegebene Gruppe im Bogenfeld der Eingangstür zu Santa Maria dell' Anima die seligen Seelen, die anbetend vor der Gottesmutter knien, im Sinne der neuen Zeit als nackte Menschen behandelt.

Andreas letzte Schöpfungen gehören dem Dom von Loreto, wohin er 1513 übersiedelte und wohnen blieb, bis er 1529, dem Sterben nahe, in seine Vaterstadt zurückkehrte. Die Aufgabe, die Nischen an Bramantes klassischer Casa Santa (S. 8) im Dom zu Loreto mit

Königs-, Propheten- und Sibyllengestalten, ihre Hauptfelder mit Reliefbildern aus dem Marienleben zu schmücken, machte die Heranziehung zahlreicher Mitarbeiter nötig, von denen die Toskaner Francesco da Sangallo, Raffaello da Montelupo und Niccolò Pericoli, genannt Tribolo, schon hier hervorgehoben seien. Zu den schönsten dieser etwas überfüllten, nur allzu malerisch aufgefaßten Reliefs gehört das der Verkündigung, auf dem die Jungfrau sich fast unwillig zum Engel umwendet, über diesem aber in himmlischen Heerscharen Gott-Vater selbst in einer Haltung heranschwebt, die deutlich genug an die des Höchsten in Michelangelos Deckengemälde erinnert. Außer diesem Relief hat Andrea auch das der Anbetung der Hirten eigenhändig ausgeführt, an der Ausführung anderer sich wenigstens beteiligt. Auch in den Nischengestalten der Propheten und Sibyllen aber spiegelt sich der gewaltige Eindruck jener Deckenbilder der Sixtinischen Kapelle wider, dem weder Freund noch Feind widerstehen konnte.

Von den Meistern, die sich neben Andrea Sansovino in der gleichen Richtung erheben, können seine nächsten Altersgenossen, Andrea Ferrucci aus Fiesole und Baccio da Montelupo sich nicht mit ihm messen. Aus dem etwas jüngeren Geschlecht aber ragt wenigstens Giovanni Francesco Rustici (1474—1554), der Schüler Verrocchios und Leonardo da Vincis, schaffensstark hervor. Seine Bronzegruppe der Predigt des Täufers über der Nordtür des Baptisteriums zu Florenz (Taf. 7, Abb. 4) stellt den Täufer in der Mitte wie den Pharisäer und den Leviten zu dessen Seiten freilich auch noch auf getrennte Rundsockel. Geistig ist die Einheit der Gruppe jedoch gewahrt, frei und lebendig zugleich sind die drei Einzelgestalten durchgebildet, und überzeugend kommt der Ausdruck widerwilligen, aber unwiderstehlichen Lauschens in der Haltung und den Köpfen der Hörer, die Gebärde ernster, hinreißender Rede im Johannes zur Geltung. Von Rusticis Altersgenossen ist Benedetto Rovezzano (um 1474—1554), so unzulänglich seine figürlichen Arbeiten, wie die einförmigen Reliefs vom Grabmal des hl. Gualberto im Nationalmuseum zu Florenz, erscheinen, wenigstens ein kühner Neuerer auf dem Gebiete der Zierkunst. Die alten Motive behandelt er kraftvoller und daher zugleich lichter und schattiger als seine Vorgänger; neue Motive aber sind z. B. die Totenschädel und Waffen am Sarkophag des Oddo Altoviti in der Apostelkirche zu Florenz. Der Florentiner Lorenzetto endlich (gest. 1541), der als Schüler Rafaels anzusehen ist, hat sich größeren Ruhm als durch seine flauen eigenen Werke durch die Ausführung der formenreinen Entwürfe Rafaels (S. 26) zu dem Marmor-Jonas, der dem Walfischrachen entsteigt, und zu dem Bronzerelief des Samariterinnenbrunnens in der Kapelle Chigi von Santa Maria del Popolo in Rom erworben.

Ein wirklicher Schüler Andrea Sansovinos war der Florentiner Jacopo Tatti (1486 bis 1570), der sich nach seinem Meister Jacopo Sansovino nannte. Nachdem er sich 1527 in Venedig niedergelassen, erhob er sich rasch zum Beherrscher der Baukunst und Bildnerei der Lagunenstadt, in der wir ihm wieder begegnen werden. In seiner vorhergehenden florentinischen und römischen Zeit entwickelte er sich anfangs im Anschluß an Andrea, dann unter dem Einfluß Michelangelos und der Antike zu einem geschickten Baumeister und tüchtigen Bildhauer. Bezeichnend ist, daß er die Laokoongruppe in Bronze nachbildete. Im Dom zu Florenz übertrifft sein Jakobus (1511—13) den Andreas des Ferrucci (1512) und den Evangelisten Johannes des Rovezzano (1533) an Lebenskraft und Formenadel. Im Nationalmuseum (Bargello) gehört sein begeistert ausschreitender, einem schönen Jüngling nachmodellierter nackter Bacchus (Abb. S. 48), der die volle Schale in der Linken erhebt, zu den reinsten, aber nicht zu den eindringlichsten Gebilden der Hochrenaissance. In Rom schließt seine Madonna in Sant' Agostino

sich an die hl. Anna selbdritt seines Lehrers an, während sein Riesenstandbild des hl. Jakobus in Santa Maria di Monserrato schon einen absichtlichen Wetteifer mit Michelangelo verrät.

Ein anderer Schüler Andreas und Jacopos war Niccolò Pericoli, genannt Tribolo (1485—1550), dessen frühere Zeit durch sein schlichtes Jakobusstandbild im Dom zu Florenz gekennzeichnet wird. Seit 1525 arbeitete er in Bologna, wo er sich in den Reliefs aus dem Leben Josephs und Mosis und den erst leicht von Michelangelo angehauchten Propheten und Sibyllen an den Seitentüren von San Petronio noch als Meister reiner, keuscher Formensprache und zurückhaltend lebensvoller Erzählungsweise betätigte, in seinem Relief der Himmelfahrt Mariä im Inneren der Kirche aber entschiedener in die Bahnen Michelangelos einlenkte.



Bacchus. Marmorstandbild von Jacopo Tatti, gen. Sansovino, im Nationalmuseum zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 47.

Besonders deutlich aber bezeichnet Vincenzo Danti aus Perugia (1530—76), der Vollender der „Taufe Christi" Andrea Sansovinos (S. 45), in seinem eigenen Hauptwerke, der Erzgruppe der Enthauptung des Täufers über der Südtür des Baptisteriums, den Übergang von der Richtung Sansovinos zu der manierierten Art der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

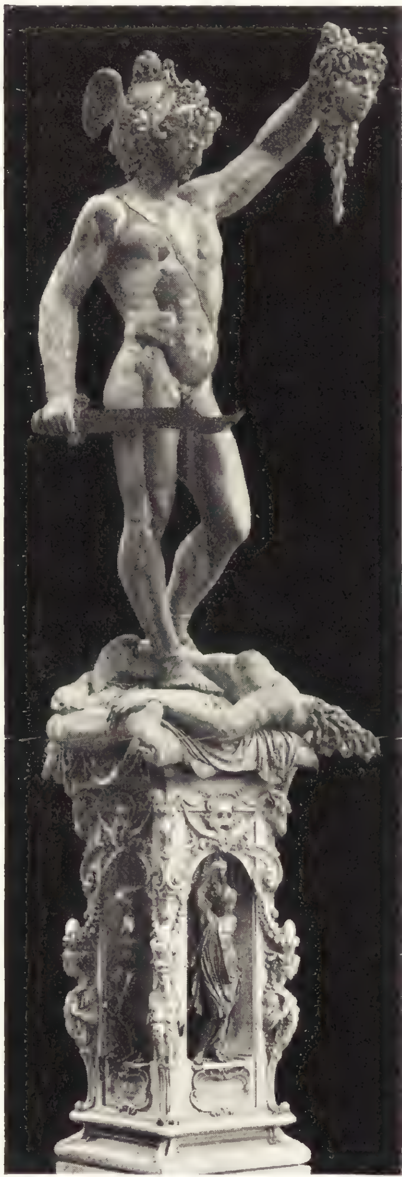
Dem dämonischen Einfluß Michelangelos vermochte eben keiner der jüngeren Bildhauer sich ganz zu entziehen. Die wenigen von ihnen, die als seine eigentlichen Schüler anzusehen sind, wie Baccios Sohn Raffaello da Montelupo (1505—67), der den hl. Damian in der Mediceerkapelle zu Florenz und die Nebenfiguren am Grabmal Julius' II. in San Pietro in Vincoli zu Rom für Michelangelo ausführte, und Fra Giovanni Francesco Montorsoli (1507—63), der den hl. Cosmas in der Mediceerkapelle arbeitete, erscheinen schon in diesen Arbeiten leer und fade neben den Schöpfungen ihres Meisters, in ihren eigenen Werken aber, von denen die des Montorsoli am besten in Genua (San Matteo) vertreten sind, ungleich und schwankend, indem sie sich den Fesseln der Michelangeleske bald willig hingeben, bald zu entwinden suchen, um dann doch anderen Einflüssen zu unterliegen. Der Lombarde Guglielmo della Porta (vor 1516—77) hingegen erhob sich durch sein unter Michelangelos Augen entstandenes ehernes Sitzbild des Papstes Paul III. an dessen Grabmal in der Peterskirche zu einem Bildnisplastiker von eigener, großer und natürlicher Auffassung, während die Nebenfiguren auch hier in der Nachahmung Michelangelos stecken bleiben.

Von den eigentlichen Florentinern dieser Richtung suchte Baccio Bandinelli (1493—1560), der als neidischer Nebenbuhler Michelangelos bekannt ist, der Größe und Bewegungsfreiheit dieses Meisters von außen beizukommen, brachte es dadurch aber nur zu Schöpfungen wie seiner prahlerisch nüchternen Gruppe des Herkules und Kakus (1530—34) vor dem

Palazzo Vecchio, seinem flauen Bacchus im Palazzo Pitti und seiner nur wenig unmittelbareren Gruppe Adams und Evas (1556) im Nationalmuseum zu Florenz. Der ausgezeichnete Baumeister **Bartolommeo Ammanati** (1511—92) dagegen, der als Bildner von Jacopo Sansovino ausging, schuf in seinem Neptunsbrunnen von 1571 auf der Piazza della Signoria ein zwar viel getadeltes und in der Durchbildung der schlanken, michelangelesk bewegten Bronzejünglinge wirklich unselbständiges, im Zusammenschluß des Ganzen aber doch tüchtiges und wirksames Werk. Eine besondere Stellung unter den Florentinern michelangelesken Glaubens nimmt sodann **Benvenuto Cellini** (1500—72) ein, der durch seine bekannte, sogar von Goethe übersetzte Selbstbiographie in ausgiebigerer Weise für seinen Nachruhm gesorgt hat, als die unbefangene Nachwelt für gerechtfertigt hält. Benvenuto Cellini, dem Plon und Supino besondere Schriften gewidmet haben, war nicht nur, wie so mancher florentinische Künstler, von der Goldschmiedekunst ausgegangen, sondern sein Leben lang Goldschmied geblieben. Jahrhunderte haben sich alle Reize der Goldschmiedekunst der italienischen Renaissance gerade unter seinem Namen verkörpert gedacht. Weitaus die meisten seiner Goldarbeiten sind jedoch leider verloren gegangen. Sicher echt ist vielleicht nur der Tafelaufsatz der Ambraser Sammlung zu Wien, auf dem neben dem Salzfaß und der Pfefferbüchse, die einen kleinen römischen Triumphbogen darstellt, die nackten Gestalten des Meergottes und der Erdgöttin zurückgebeugt einander gegenübersitzen. Am Sockel aber sind die Tageszeiten Michelangelos umgestaltet wiederholt. Jedenfalls kennzeichnet dieses fein emaillierte Prachtstück durch seine geschwungenen Hauptlinien und seine Überwucherung mit Land- und Seegetier, mit Masken, Menschenleibern und Sinnbildern den mehr üppigen als feinfühligen, mehr wirksamen als strengen Goldschmiedestil Cellinis und seiner Zeitgenossen. Als Medailleur tritt er uns z. B. in seinen Denkmünzen auf Klemens VII. und auf Pietro Bembo so flau und manieriert entgegen, daß ihn schon von den Meistern, die, wie er, ihre Denkmünzen noch nach guter alter Sitte gossen, wenigstens Pastorino Pastorini (1508—97) mit seinen schlicht-lebendigen Münzen auf Ariost, auf Tizian und andere überragt; aber selbst mit den Medailleuren, die jetzt den Guß durch die Prägung ersetzten, wie Francesco Ortensi dal Prato (1512—82), Giovanpaolo Poggini (1518—82) und Domenico Poggini (1520—90), kann Cellini sich an Unmittelbarkeit der Auffassung seiner Münzenbildnisse nicht vergleichen. Kein Wunder, daß er uns in seinen großen Bronzewerken, die meist seiner Spätzeit angehören, wie in seiner unausstehlich langbeinigen, neben einem Hirsche ruhenden „Nymphe von Fontainebleau“ im Louvre, erst recht geziert erscheint. Annehmbarer sind seine bronzenen Bildnisbüsten, wie die Cosimos I. im Nationalmuseum zu Florenz, die freilich durch die scharfen Ränder ihrer Augen etwas Starres erhält; am annehmbarsten noch bleibt seine große Bronzegruppe des Perseus in der Loggia de' Lanzi zu Florenz (Abb. S. 50). Triumphierend erhebt der Held das Haupt der Medusa, auf deren Rumpf er tritt, in der Linken. Ein eherner Blutstrom entquillt ihrem Halse. In der Durchbildung des Zusammenhanges der Gliedmaßen aber erscheint auch dieses Werk, das freilich für den Anblick von allen Seiten berechnet ist, schon gequält; und die Sockelreliefs und ihre geziert geschweiften Umrahmungen zeugen vollends von dem Anteil, den die Goldschmiedekunst an der Übersetzung des Barockstils in die kunstgewerbliche Kleinkunst hatte.

Zum Schlusse haben wir der eigentümlichen Erscheinung zu gedenken, daß nach der Mitte des 16. Jahrhunderts plötzlich nordische, im Norden gebildete Bildhauer in Italien auftauchen, um sich den italienischen Zeitstil in vollem Maße anzueignen und dann mit den italienischen Meistern auf ihrem eigenen Boden erfolgreich in die Schranken zu treten. An

der Spitze dieser Künstler steht Jean Boulogne aus Douai (1529—1608), der 1553 nach Florenz kam und hier im Dienste der Medici unter dem Namen Giovanni da Bologna eine ungemein umfangreiche und zielbewußte Tätigkeit als dekorativer Groß- und Kleinbildner entfaltete. Seine Formensprache, die bald recht allgemein, bald recht eigenwillig, manchmal aber auch noch recht rein und anmutig erscheint, leitet im ganzen doch offensichtlich zum Barock hinüber. Die Linien des Aufbaues seiner Einzelgestalten und Gruppen beherrscht er bereits für den Anblick von allen Seiten mit selbständiger Kraft. Sein Neptunsbrunnen in Bologna (1563—67), dem sich später die reizvollen Schöpfungen dieser Art im Giardino Boboli zu Florenz anreihten, gehört zu den prächtigsten Brunnen des 16. Jahrhunderts. Seine lebensgroßen Reiterstandbilder, von denen das Cosimos I. vor dem Palazzo vecchio (1594) das später von Tacca vollendete Ferdinands I. auf der Piazza dell' Annunziata in Florenz an lebendiger Natürlichkeit übertrifft, sind die ersten, die in Florenz errichtet wurden, können sich an innerem Lebensgefühl jedoch nicht mit ihren von florentinischen Händen in Padua und Venedig geschaffenen Vorgängern (Bd. II, S. 564 und 572) vergleichen. Giovannis berühmte Gruppen des Raubes der Sabinerinnen (1581) und des Herkules und Nessus (1599) in der Loggia de' Lanzi, des „Sieges" (1602) im Nationalmuseum zu Florenz zeigen die Zunahme der antik-mythologischen Stoffe, aber auch die Weiterentwickelung, die der Freigruppenstil unter seinen Händen erfuhr. Am reinsten wirkt sein schon 1564 gegossener Merkur in derselben Sammlung. In anmutiger Bewegung schwingt der „Götterbote" sich vom Himmel herab. Daß die Winde ihn tragen, wird durch den ehernen Windhauch versinnlicht, auf dem er leicht mit einer Fußspitze ruht.



Benvenuto Cellinis „Perseus" in der Loggia de' Lanzi zu Florenz. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 49.

Die drei Bronzetüren am Dom zu Pisa (1602) mit ihren malerisch gestalteten, von den Verfechtern des „griechischen" Reliefstils viel getadelten Darstellungen aus dem Leben Marias, der Jugend und der Leidensgeschichte des Heilandes rühren von Schülern und Nachfolgern Giovannis her. Daß sich unter ihnen, neben Italienern, wieder ein nordischer Künstler, Pietro Francavilla (Francheville) von Cambrai (1548—1618), befindet, der noch einige andere, meist schwache Werke in Italien geschaffen, ist bezeichnend für die Internationalisierung, der selbst die mittelitalienische Kunst sich gegen Ende dieses Zeitraumes nicht



1. Ridolfo Ghirlandajos Bildnis eines Goldschmieds im Palazzo Pitti zu Florenz.

Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.



2. Andrea del Sartos Bildnis eines Bildhauers (angeblich Selbstbildnis) in der Nationalgalerie zu London.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.



3. Sodomas Fresko der „Versuchung des hl. Benedikt" im Klosterhof zu Monteoliveto Maggiore.

Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.



4. Andrea del Sartos „Geburt der Maria“ in Santa Annunziata zu Florenz.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.



5. Andrea del Sartos „Gastmahl des Herodes“ im Scalzo zu Florenz.
Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

entziehen konnte. Eine selbstverständliche Folge dieser Internationalisierung war die Verallgemeinerung der bildnerischen Formensprache.

D. Die mittelitalienische Malerei des 16. Jahrhunderts.

Seit der Florentiner Leonardo da Vinci die schlummernden Eigenkräfte der Malerei geweckt, schritt sie in ganz Mittelitalien mit Bewußtsein dem Ziel entgegen, die Bildfläche mit vollerem Scheine der Wirklichkeit und zugleich mit reinerem Abglanz einer höheren Wahrheit zu beleben. Der Verschiedenheit der örtlich, zeitlich und persönlich bedingten Formeln aber, mit denen sie damals wie später diese Versuche unternahm, führte damals wie heute zu verschiedenen Ergebnissen, die naturgemäß bald in dieser, bald in jener Beziehung hinter der Wirklichkeit oder der künstlerischen Wahrheit zurückbleiben. In Mittelitalien ließ der Einfluß der wesentlich zeichnerisch empfundenen Formenwucht Michelangelos die malerischen Errungenschaften Leonardos nur in wenigen Fällen rein hervortreten; die dämonische Macht der Ausdrucksweise Michelangelos aber erzeugte gerade hier jenen Manierismus, der den Stil überall da verdrängt, wo die völlige gegenseitige Durchdringung von Form und Inhalt einer Verselbständigung der äußerlichen, nicht einmal mehr vor der Natur nachgeprüften Motive Platz macht.

Am lebendigsten gestaltete die Weiterentwickelung sich immer noch in Florenz, wo erst die Meister des zweiten Geschlechts des 16. Jahrhunderts in ihren religiösen und weltlichen Geschichtsbildern dem Manierismus verfielen, zugleich aber, wie Jakob Burckhardt, Schaeffer und der Verfasser dieses Buches ausgeführt haben, in der Bildnismalerei, die von selbst zur Natur zurückführt, Gelegenheit hatten, sich als Söhne der Natur (S. 10) zu erweisen.

Nur zwei florentinische Schulen des 15. Jahrhunderts bewahrten und bewährten ihre Fortpflanzungskraft: die Schule Domenico Ghirlandajos (Bd. II, S. 592) und die Schule Piero di Cosimos (Bd. II, S. 591), der selbst schon von Leonardo berührt war. Der Schule Ghirlandajos bleibt der Ruhm, Michelangelo unterwiesen zu haben. Einander parallel aber entwickelten sich jetzt in ihr Michelangelos Jugendfreunde Giuliano Bugiardini (1475—1554) und Francesco Granacci (1477—1543), zwei mittelmäßige, unselbständige Künstler, von denen jedoch gleich Bugiardini von Vasari als vorzüglicher Bildnismaler gepriesen wird und uns als solcher auch greifbar entgegentritt, wenn ihm die sogenannte „Monaca", die prächtig gemalte lesende Dame des Palazzo Pitti (Nr. 140), mit Recht zugeschrieben wird. Bedeutender in seinen Altarbildern erscheint Domenicos Sohn, Granaccis Schüler Ridolfo Ghirlandajo (1483—1561), der anfangs, wie seine Krönung der Jungfrau von 1504 im Louvre beweist, im Sinne Fra Bartolommeos den Spuren Leonardos folgte, sich in seinen beiden farbensatten Bildern der Wunder des hl. Zenobius (1510) in den Uffizien aber enger an Albertinelli anschloß. Von den vermeintlichen Bildern Leonardos schreiben ihm manche Forscher die feine „Verkündigung" der Uffizien, die meisten das herrliche Goldschmiedsbildnis des Palazzo Pitti (Nr. 207) zu, das wohl wirklich sein Meisterwerk ist (Taf. 8, Abb. 1).

Der Schule Piero di Cosimos entstammt zunächst, wie Fra Bartolommeo (S. 24), so auch der ältere Freund und Mitarbeiter dieses Meisters, Mariotto Albertinelli (1474—1515), dessen beste Werke, wie seine stilvoll-strenge „Heimsuchung" der Uffizien (1503), seine klar geschlossene „Dreieinigkeit" und seine eigenartige, perspektivisch zugestutzte „Verkündigung" (1510) in der Akademie zu Florenz, doch zu selbständig erfunden sind, um einfach als Nachahmungen Bartolommeos gelten zu können. Dem Dioskurenpaar Bartolommeo und Mariotto aber folgten als zweites Freundespaar Francesco di Cristofano Bigi, genannt Franciabigio

(1482—1522), und Andrea Angeli, genannt Andrea del Sarto (1486—1521), von denen dieser, der jüngere, aber bedeutendere, noch Schüler Piero di Cosimos selbst, jener schon Schüler Albertinellis war. Vorübergehend hielten auch sie gemeinsame Werkstatt.

Andrea del Sarto, den Reumont, Mantz, Janitschek, Schaeffer, Guinneß und Knapp zusammenfassend behandelt haben, entwickelte sich neben und nach Fra Bartolommeo zum Führer der florentinischen Malerei der goldenen Zeit. Auch er hat die Kartons Leonardos und Michelangelos studiert und alle Eindrücke in sich aufgenommen, die das reiche florentinische Kunstleben hergab; aber er hat alle diese Eindrücke in sich verarbeitet und ist aus der Schule der Stilkreuzungen als ein selbständiger, eigenartiger Meister hervorgegangen, den nur Berenson neuerdings, abgesehen von seinen köstlichen Rötelzeichnungen, abfällig beurteilt hat. Von Piero hatte Andrea die Landschaftspoesie geerbt, von Bartolommeo den symmetrisch pyramidalen Aufbau der Gruppen seiner Tafelbilder, von Leonardo das weiche „Sfumato" seines malerischen Vortrags. Andrea ist, außer Leonardo, der einzige Florentiner, der seine Gemälde in Farben denkt. Dabei nimmt nach schlichten, noch fast quattrocentistisch natürlichen Anfängen die Größe seiner Formensprache und die Geschlossenheit seiner Linienführung zu, bis sie unter wachsendem Einfluß Michelangelos absichtlicher bewegt wird und schließlich durch Wiederholungen verarmt. Aber in allen seinen verhältnismäßig geringen Stilwandlungen weiß Andrea seinen Gemälden durch den Zusammenklang freier, in den Köpfen oft bildnismäßiger, in den Gewändern, die die Körper zu verbergen pflegen, bei aller Künstlichkeit großartiger Formen mit frischen, heiteren, duftigen Farben eine künstlerische Einheitlichkeit zu verleihen, die ihn als einen der frühesten Stimmungsmaler erscheinen läßt.

Andreas erste große Freskenfolge, im Vorhof der Servitenkirche Santa Annunziata zu Florenz, umfaßt zunächst fünf Bilder aus dem Leben des hl. Filippo Benizzi (1504—11), von denen gleich das erste, die Bekleidung eines Aussätzigen, die landschaftliche Stimmung zur Hebung der Handlung heranzieht, dann aber zwei Bilder des Marienlebens, von denen das berühmte Wochenstubenbild der Geburt Marias (1514; Taf. 8, Abb. 4) seine beiden Hälften durch die hohe Gestalt der Lucrezia del Fede verbindet, der schönen Gattin des Künstlers, die er in allen seinen Frauengestalten verherrlichte. Erst 1525 aber malte Andrea über der Eingangstür des Kreuzganges die „Madonna del Sacco", die großzügige heilige Familie, die mit gesteigertem Raum- und Liniengefühl ins Bogenfeld gesetzt ist.

Andreas zweite große Freskenfolge (1511—26), im Hof der Laienbruderschaft dello Scalzo zu Florenz, schildert, nur braun in braun gemalt, das Leben des Täufers. Das fünfte Bild, das „Gastmahl des Herodes" (1522; Taf. 8, Abb. 5), und das sechste und siebente Bild, die „Enthauptung des Täufers" und „Salome mit Johannes' Haupte" (1523), zeigen den Meister auf der Höhe seiner Kraft. Wie prächtig sind in den Gestalten und Gruppen des Gastmahlsbildes die Gegensätze gegeneinander ausgespielt und abgewogen! Wie geschickt ist auf den beiden Schreckensbildern der Anblick des Grausigsten durch die Stellung des Henkers und die Haltung der Salome verdeckt! Andreas Abendmahl in der Salvi-Kirche (1526—27) aber erinnert, trotz ähnlicher Gesamtteilung, weniger an Leonardos Abendmahl als im voraus an die zugleich lebenswahren und dekorativen Gastmahlsbilder Paolo Veroneses.

Von Andreas Tafelbildern in den Uffizien ist sein „Christus als Gärtner" ein frühes, noch beinahe herbes Werk, zeigt sein späterer „Jakobus", der sich zu weißgekleideten Knaben niederbeugt (1528), über wie viel koloristische und seelische Stimmung er verfügte. Von Andreas dreizehn Gemälden im Palazzo Pitti ist die „Verkündigung" (1512), deren feine

Gestalten stimmungsvoll mit der träumerischen Landschaft zusammenklingen, vielleicht das schönste aller seiner Bilder, verwendet die „Heiligenunterredung" (1517) zum erstenmal jene Verknüpfung stehender und knieender Gestalten, die Andrea von nun an bevorzugte, strahlt der jugendliche Johannes in jener weichen, hinreißenden Schönheit, die wir uns durch süßliche Nachahmungen nicht verleiden lassen sollten. Im Louvre zeigen die beiden heiligen Familien und die „Caritas", die Andrea während seines vorübergehenden Aufenthaltes in Frankreich (1518—19) malte, alle seine besten Eigenschaften, wogegen sein „Opfer Abrahams" (1529) in der Dresdener Galerie eines der kühlen, feinen Spätbilder des Meisters ist.

Bahnbrechend waren auch Andreas seltene Bildnisse, meist sprechende Halbfiguren in halber Wendung auf einfarbigem Grunde, die der Meister mit einer bis dahin unerhörten „Empfindsamkeit" ausstattete. Unter seinen weiblichen Bildnissen stehen diejenigen seiner Gattin Lucrezia im Madrider und im Berliner Museum obenan. Unter seinen männlichen Bildnissen, die früher alle als Selbstbildnisse galten, spiegeln die schwärmerischen Jünglingshalbfiguren in den Uffizien und im Palazzo Pitti, denen der Londoner „Bildhauer" (Taf. 8, Abb. 2) sich anreiht, jene Empfindsamkeit wider, die Schule machte.


Bronzinos Bildnis der Gemahlin Cosimos I., Eleonores von Toledo, mit ihrem Sohn, in den Uffizien zu Florenz. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz. Vgl. Text, S. 54

Franciabigio erinnert in frühen Bildern, wie der „Verleumdung des Apelles" im Palazzo Pitti, noch an Piero di Cosimo. Am meisten von Rafaels florentinischen Madonnen hat die „Madonna am Brunnen" der Uffizien, die fast alle neueren Kenner Franciabigio lassen. Andrea am nächsten stehen seine Fresken innerhalb der Folgen des Servitenhofes und des Scalzo. Selbständig verarbeitet erscheint alles Fremde auf seiner kleinfigurigen Breittafel (1523) mit den anschaulich erzählten Geschichten der Bathseba in der Dresdener Galerie. Gefördert aber hat gerade Franciabigio nur die florentinische Bildnismalerei. Auf einfarbigem Grunde steht z. B. sein sorgenvoll dreinblickendes männliches Brustbild der Galerie Liechtenstein zu Wien. Vorzugsweise blieb Franciabigio, hierin altertümlicher als Andrea, bei den landschaftlichen Gründen der Bildnisse der Übergangszeit: so in seinen schwärmerischen Jünglingsbildnissen der Berliner, der Londoner Galerie und des Palazzo Pitti, so aber auch in dem als „der Schweiger" weltberühmten Bildnisse eines schwermütig niederblickenden Jünglings im Louvre (Nr. 1644), der schon die Namen Francias, Rafaels, Giorgiones und Sebastiano del Piombos getragen, ehe kenntnisreiche Forscher sich dahin einigten, daß Franciabigio ihn gemalt habe. Jedenfalls ist das Bild ein unvergeßliches Meisterwerk.

Die übrigen Genossen, Anhänger und Schüler Andreas, wie Domenico Puligo (1492—1527), Francesco Ubertini, genannt Bacchiacca (1494—1557), Rosso Fiorentino

(1494—1541), den wir in Frankreich wiederfinden werden, und Jacopo Carucci da Pontormo (1494—1557), der ein wirklicher Schüler Andreas war, gehören ihren Geschichtenbildern nach bereits zu den Meistern, die mit fremden Formen und Motiven handeln, ihren Bildnissen nach hingegen zu den selbständigen Künstlern ihrer Zeit. Als einer der ersten Bildnismaler des Jahrhunderts tritt uns besonders Pontormo entgegen, den Schaeffer an die Spitze der Vertreter des „höfischen Porträts" in Florenz stellt. War Florenz doch auch schon durch die Ernennung Alessandro Medicis zum Herzog (1531) zur Residenzstadt geworden. Pontormos „Bildhauer" im Louvre erinnert noch an die Jünglingsbildnisse Franciabigios. Herb und bitter charakterisiert, hart, aber prachtvoll modelliert ist sein Herzog Cosimo im Marcusmuseum zu Florenz. Es haben sich anderthalb Dutzend vorzügliche Bildnisse seiner Hand erhalten.

Pontormos Schüler Angelo Allori, genannt Bronzino (um 1502—72), über den Schulze ein Buch geschrieben, war schon der Hauptvertreter der kalten, von Michelangelos Motiven zehrenden florentinischen Malerei des dritten Viertels des Jahrhunderts. Seine Historienbilder wie sein gequält großartiger „Christus in der Vorhölle" von 1552 in den Uffizien erscheinen unserem heutigen Gefühl geradezu unleidlich. Als Bildnismaler aber verkörpert er alles Können und Wollen seiner Zeit. Bis zur Mitte des Jahrhunderts sind seine Bildnisse bei vornehmer Haltung und redendem Beiwerk auch noch warm im Gesamtton; später wurden sie, dem Zuge der Zeit folgend, härter, kälter und glatter, absichtlicher in der Haltung, gesuchter in den Zutaten. Man vergleiche nur sein Damenbildnis der Petersburger Ermitage mit seinem Bildnis einer trauernden Witwe in den Uffizien! Vor allen Dingen war Bronzino mediceischer Hofmaler. Sein schönstes Bildnis Cosimos I. befindet sich im Palazzo Pitti, das schönste Bild seiner Gemahlin, der stolzen spanischen Eleonore, an der Seite ihres Söhnchens, in den Uffizien (Abb. S. 53).

Wirklicher Schüler der Spätzeit Andrea del Sartos, von Michelangelo selbst ihm zugeführt, war dann noch Giorgio Vasari (1511—74), der berühmte Künstlerbiograph und Baumeister (S. 44). Auch er gehört als Geschichtsmaler zu den unausstehlichsten Michelangelisten. Was er als Maler konnte, aber zeigen z. B. seine Familienbildnisse in der Badia zu Arezzo und seine von ihm selbst gefeierten, trotz ihres gelehrten Beiwerks packenden Bildnisse Lorenzos und Alessandros de' Medici in den Uffizien. Natürlich ist sein Name auch mit der Zeichenakademie verknüpft, die 1561 in Florenz gegründet wurde.

Die florentinischen Maler des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts, wie Santo Titi (gest. 1603) und Alessandro Allori (1535—1607), endlich gaben den michelangelesken Manierismus zugunsten eines „akademischen" Eklektizismus auf, dem tüchtige Werke ohne selbständiges Leben entsprangen.

Siena, die alte Nebenbuhlerin der herrschenden Arnostadt, war im Verlauf des 15. Jahrhunderts beim künstlerischen Wettbewerb vollständig ins Hintertreffen geraten (Bd. II, S. 596). Die sienesische Malerei des 16. Jahrhunderts, die Jacobsen ausführlich geschildert hat, gelangte durch auswärtige Meister, wie Pinturicchio (Bd. II, S. 603) und Bazzi (S. 55), zu neuer Blüte. Von den Übergangsmeistern steht Bernardino Fungai (1460—1516) in Bildern wie den reichen „Krönungen Marias" (1500) in der Servikirche und in Santa Maria di Fontegiusta, der Madonna von 1512 und der Himmelfahrt Marias in der Akademie zu Siena in der Härte seiner Formensprache und der Steifheit seiner Anordnung noch auf altsienesischem, von byzantinischen Erinnerungen genährtem Boden. Aber er war der erste, der hier, wie Jacobsen sagt,

„den goldenen Schleier zerriß", der die landschaftlichen Gründe den Blicken der Beschauer entzog, der erste, der den Goldgrund durch weite, weich hingestrichene Landschaften ersetzte. Als sein Schüler gilt, vielleicht mit Unrecht, Giacomo Pacchiarotti (1474 bis nach 1540), dessen Hauptbild, die Himmelfahrt Christi in der Akademie von Siena, trotz seiner kreidigen, kalten Färbung und seiner quattrocentistischen Formenplastik in der Anordnung schon mit cinquecentistischem Freiheitsgefühl ringt. Aber auch seine Bilder sind noch weit von der ausgeglichenen Vollendung der Meisterwerke des 16. Jahrhunderts entfernt. Früher mit Pacchiarotti verwechselt wurde Girolamo della Pacchia (1477 bis nach 1555), von dessen zahlreichen sienesischen Kirchenbildern, die aus gemessener Entfernung bald an Perugino, bald an Fra Bartolommeo, bald an Rafael, bald an Sodoma erinnern, die Madonna zwischen Heiligen in San Cristoforo und das Altarwerk mit der Verkündigung und der Heimsuchung in der Akademie zu Siena genannt seien. Wirklich neues künstlerisches Leben brachte erst Giovanantonio Bazzi von Vercelli, genannt il Sodoma (1477—1551), nach Siena, das seine zweite Vaterstadt wurde. Über ihn haben Janssen, Julius Meyer, Frizzoni, Hobart Cust, Cesare Faccio und namentlich Jacobsen Entscheidendes geschrieben.

Sodoma war ein fruchtbarer, reichbegabter Künstler. In Vercelli gebildet, arbeitete er bis 1500 im mailändischen Bannkreise Leonardos, 1501 bis 1507 in Siena und seiner Nachbarschaft, seit 1507 abwechselnd in Rom und toskanischen Städten, am meisten aber in Siena, wo er sein Leben beschloß. Die Werke seiner ersten sienesischen Zeit sind leonardesk im weiteren Sinne; unter dem Einfluß der römischen Schule verallgemeinerte Sodoma seine Formensprache dann rasch zum Ausdruck vollsten Schönheitsgefühls. Die jugendliche Schönheit reingebildeter, ovaler, großäugiger Frauen- und Jünglingsköpfe und die weiche Wohlgestalt nackter Kinderkörper hat kein Künstler anziehender wiedergegeben als er. Raumgliedernde, erzählende Schöpfungen höchster Art aber waren, so zahlreich sie seinem Pinsel entflossen, niemals seine starke Seite.

Seiner ersten sienesischen Zeit entstammen Tafelbilder wie sein leonardeskes Altarblatt der Kreuzesabnahme mit den berühmten klagenden Frauen in der Akademie zu Siena, Freskenfolgen wie die zu Santa Anna in Creta bei Pienza (1503), die das Leben Christi und der Madonna, und die im Klosterhof zu Monteoliveto Maggiore (1505—06), die das Leben des hl. Benedikt (Taf. 8, Abb. 3) darstellen. Signorelli hatte neun Bilder der Folge in Monteoliveto gemalt (Bd. II, S. 600); Sodoma fügte 26 Darstellungen hinzu, die noch unmittelbarer erschaut, noch strammer gezeichnet, noch innerlicher belebt sind als seine späteren Schöpfungen. Zu den schönsten gehören „die zerbrochene Mulde" mit dem stattlichen Selbstbildnis des Meisters, „die Bestattung" und „die Versuchung der Heiligen", beide mit köstlichen Jugendgestalten geschmückt.

In Rom malte Sodoma zunächst (1508) die Decke der Stanza della Segnatura (S. 29), von der Rafael einige Zierstücke stehen ließ, erst bei seinem zweiten Aufenthalt (1514) aber seine herrlichen Fresken aus der Geschichte Alexanders des Großen in einem oberen Zimmer der Villa Farnesina. Am üppigsten ist hier die Vermählung Alexanders mit Roxane nach der Beschreibung dargestellt, die Lukian von einem Bilde des griechischen Meisters Aëtion (Bd. I, S. 341) hinterlassen hat. Alle Liebesgötter der hellenistischen Zeit werden hier wieder lebendig; der Kopf der Roxane ist vielleicht der schönste aller gemalten Köpfe. Die Wiederbelebung eines altgriechischen Gemäldes von solchem Umfang war eine Tat.

Zwischen 1510 und 1514 entstand Sodomas ergreifend-schöner Christus an der Säule in der Akademie zu Siena, den Jacobsen als „das schönste Ecce-Homo" der Renaissance bezeichnet. Um 1525 entstand der herrliche hl. Sebastian der Uffizien in Florenz.

Von Sodomas späteren sienesischen Fresken bedeuten wenigstens die aus dem Leben der hl. Katharina in San Domenico (1526) eine Weiterentwickelung. Die Bilder der Ohnmacht der Heiligen (Abb. unten), die von dem über ihr schwebenden Heiland die Wundmale empfängt, und der Verzückung der Heiligen, der ein Engel die Hostie vom Himmel herabbringt, stellen ekstatische Zustände in neuer, eindrucksvoller Auffassung dar.



Sodomas „Ohnmacht der hl. Katharina" in San Domenico zu Siena. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Das ganze Schönheitsgefühl des Meisters atmen auch seine Fresken im Palazzo Pubblico zu Siena (1529—34): die berühmten Heiligen Vittorio und Ansano mit den köstlichen nackten Kindergestalten, der hl. Bernardo Tolomei und, im unteren Saale, die freudige Auferstehung Christi. Von den Fresken aber, die Sodoma für die Bruderschaft Santa Croce in Siena gemalt, gehören der Christus im Ölgarten und der Christus in der Vorhölle, die, losgelöst, in die Akademie gekommen, zu seinen reinsten Schöpfungen.

Die noch nicht genannten Tafelbilder Sodomas zeigen ihn nicht von neuen Seiten. Den männlichen Heiligen seiner Altargemälde fehlt manchmal das feste Knochengerüst, den weiblichen Köpfen die Innigkeit religiösen Empfindens, der Gesamtfärbung die Wärme koloristischer Stimmung. Seine weltliche Tafelmalerei kennzeichnen Darstellungen wie die Caritas in Berlin, die Lucrezien (um 1504) im Kestner-Museum zu Hannover und in der Galerie Weber zu Hamburg. Ein

Bildnis seiner Hand aber erkennen Cust, Frizzoni und Jacobsen nach wie vor mit Morelli in dem schönen Bilde einer grüngekleideten Dame im Städelschen Institut zu Frankfurt, das andere ihm doch wohl mit größerem Recht absprechen.

Den Verfall seiner Kräfte zeigen seine späteren Bilder im Dom und in Santa Maria della Spina (1540—42) in Pisa. In Siena und in Rom stand er auf seiner Höhe. Jedenfalls hinterließ Sodoma Siena als eine andere Stadt, als die er betreten.

Baldassare Peruzzi (1481—1551; S. 38), über den Redtenbacher, Weese, Wickhoff, Frizzoni und Hermann geschrieben, ging als Maler von Pinturicchios Fresken in der Dombibliothek zu Siena aus (Bd. II, S. 603), deren Einfluß in seinen frühen Decken- und Wandbildern (1504) im Chor von Sant' Onofrio zu Rom unverkennbar ist. In den Fresken seiner reifsten Zeit, wie der Madonna mit dem knieenden Stifter (1516) in Santa Maria della Pace zu Rom, erscheint er im Anschluß an Rafael und Sodoma als vollgültiger Cinquecentist. In seinen Spätwerken, wie dem Freskobild des Augustus mit der Sibylle in der Kirche Fontegiusta zu Siena, opfert auch er dem Genius Michelangelos. Sein Eigenstes aber gab Peruzzi in dekorativen Schöpfungen, wie in den nur teilweise von Rafael geschonten Deckenverzierungen der Stanza d' Eliodoro (S. 30), wie in seiner berühmten, täuschend plastisch gemalten Himmelsdecke des Galateasaales der Farnesina und in den Architektur- und Landschaftsmalereien eines Obersaales dieser Villa, in denen Peruzzi als Bahnbrecher der „Prospektenmalerei", ja der dekorativen Landschaftsmalerei auftritt, die bald darauf von oberitalienischen Künstlern in der Villa Imperiale bei Pesaro (S. 39) in großem Umfang weitergebildet wurde. Auch als Bahnbrecher der römischen Fassadenmalerei dieser Art, auf die er seinen Stil übertrug, ist Peruzzi zu nennen, wenngleich sich seine Fassadendekorationen nicht erhalten haben. Den großen Baumeister Peruzzi aber können wir uns nicht ohne den Monumentalmaler Peruzzi denken, der ihn ergänzt, ohne ihn zu überflügeln.

Die nachklassische Zeit vertrat in Siena Domenico Beccafumi (1486—1551), dessen Fußbodenmosaiken im Dom (Opfer Abrahams) allerdings ein Höchstes in ihrer Art leisten, während seine altgeschichtlichen Deckenbilder im Stadthaus (1529—35) in ihren absichtlichen Umrissen und mehrfarbig schattierten Gewändern dem Verfall zusteuern. Der langweilige „Eklektizismus" des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts aber hatte hier an Francesco Vanni (1565—1609) einen annehmbaren Vorkämpfer.

Die seelenvolle umbrische Schule war in der Blütezeit arm an neuen Keimen und Kräften; Orazio Alfani (1510—83), der erste Leiter der Akademie von Perugia (1573), war ein Manierist rafaelischen Gepräges. Ein berühmter umbrischer Meister der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war dann Federigo Baroccio von Urbino (1526—1612), den schon Baglione und Bellori in helles Licht gerückt haben, neuerdings aber Schmarsow als Bahnbrecher der Barockmalerei, als Vermittler zwischen Michelangelo und Rubens, eingehend besprochen und gefeiert hat. Daß er sich anfangs aus der römischen Schule heraus entwickelte, zeigt sein hl. Sebastian im Dom von Urbino (1557). Daß er sich dann von der Sonne Correggios durchleuchten ließ, zeigt schon seine Madonna di San Simone in der Galerie von Urbino (um 1564). Seine Weiterentwickelung bestand in der innerlichen Verarbeitung der von Correggio empfangenen Anregungen, dessen barocke Seiten in Baroccios Kreuzabnahme im Dom zu Perugia (1569) bereits deutlich weitergebildet sind, während auch das lichte Helldunkel und die anmutigen Verkürzungen des großen Meisters von Parma in seinen späteren

Hauptbildern immer überzeugender verselbständigt erscheinen. Fast alle Galerien Europas besitzen Bilder des Meisters. Hervorgehoben seien die Madonna del Popolo (1579) in den Uffizien mit ihren entzückenden Kinderszenen, die großartige, farbig und zeichnerisch abgeklärte Grablegung in Santa Croce zu Sinigaglia (1582), die ergreifende, ekstatisch erregte Verzückung des hl. Franz in San Francesco zu Urbino und der monumental angelegte, doch von hellem Licht und weicher Empfindung durchströmte Tempelgang Mariä in Santa Maria in Vallicella zu Rom. Seine lebhafte Darstellung ekstatischer Erregungen und visionärer Zustände fesselt uns oft wirklich. Im ganzen rechnen wir ihn nach wie vor wegen der Abhängigkeit, Absichtlichkeit und Äußerlichkeit seiner gezierten Formensprache und seiner rosig angehauchten Farbengebung doch zu den Meistern, deren Art wir nicht als Stil, sondern als Manier bezeichnen. Aber eine künstlerische Persönlichkeit war er unzweifelhaft.

Rom, die ewig junge, weil ewig empfängliche Tiberstadt, war durch die Gemälde Michelangelos und Rafaels abermals zu einem Wallfahrtsort für die jungen Maler der ganzen Welt geworden. Von einer eigentlichen Schule Michelangelos, der alle seine Fresken allein ausführte, kann in der Malerei freilich keine Rede sein. Doch müssen wir zwei namhafte Maler als Vertreter seines Kreises voranstellen. Der wichtigste ist der Venezianer Sebastiano Luciani, genannt Sebastiano del Piombo (um 1485—1547), über den Achiardi das neuere Hauptwerk geschrieben hat. Wir werden ihn als ausgezeichneten Schüler Bellinis und Giorgiones in Venedig wiederfinden. Aber er verließ Venedig, um sich in Rom anfangs (1511) an Rafael, bald ausschließlich an Michelangelo anzuschließen. Seine frühen römischen Arbeiten in der Farnesina verraten einen Venezianer, der seiner selbst nicht mehr sicher ist. Rafaels Einfluß zeigen besonders einige schöne Halbfigurenbildnisse, die, früher auf Rafael selbst zurückgeführt, heute den meisten Kennern als Hauptwerke Sebastianos erscheinen. Hierher gehören Prachtbilder wie die „schöne Römerin" des Berliner Museums, die sogenannte „Fornarina" der Uffizien, der Violinspieler beim Baron Alfons Rothschild zu Paris und der Jüngling im Pelz beim Fürsten Czartoryski in Krakau. An der Spitze der in Michelangelos Fahrwasser entstandenen Gemälde Sebastianos steht die prachtvolle, noch leicht venezianisch angehauchte, noch ganz mit der Landschaft zusammenempfundene „Pietà" im Museum zu Viterbo, der sich in ganz anderer Anordnung, wenngleich innerlich verwandt, die Kreuzabnahme in Petersburg anreiht, vor allem aber die gewaltige, doch schon zwiespältige „Auferweckung des Lazarus" (1519) in der Londoner Galerie, der gegenüber das mächtige Martyrium der hl. Agathe (1520) im Palazzo Pitti mehr an Rafaelschüler vom Schlage Giulio Romanos erinnert. Ergreifend in ihrer Art sind die Geißelung Christi (nach einer Zeichnung Michelangelos) in San Pietro in Montorio zu Rom, der Christus in der Vorhölle und die Kreuztragung in Madrid. Sebastianos spätere großartige Bildnismalerei endlich kennzeichnen sein ruhig-geistvoller Hadrian VI. im Museum zu Neapel, sein Damenbildnis bei Huldschinski in Berlin, sein Ritter im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin und besonders sein befehlerisch ausdrucksvolles Bildnis Andrea Dorias im Palazzo Doria zu Rom. Eine Mischlingskunst wie die Sebastianos konnte natürlich einzelne Prachtbilder schaffen, doch keine Nachkommenschaft zeugen.

Von Sodoma zu Michelangelo übergegangen aber war Daniele Ricciarelli da Volterra (gest. 1566), der nichts geschaffen zu haben brauchte als seine großzügige, packend lebenswahre, von leidenschaftlicher Empfindung beseelte „Abnahme Christi vom Kreuze" in Santa Trinità ai Monti zu Rom, um zu den wirklichen Förderern der Kunst zu zählen.

Als eigentliche Schüler und Werkstattgenossen Rafaels haben wir Giovanni Francesco Penni, „il Fattore" (1488—1540), und Giulio Pippi, genannt Romano (1492—1546), schon kennen gelernt (S. 32). Auf ihren Anteil an der Ausführung der späteren Freskenfolgen Rafaels können wir nicht zurückkommen. Von den Ölgemälden, die als Werke Rafaels verkauft wurden, aber hatte, wie wir mit Dollmayr annehmen, Penni, der schlichtere, Rafael ähnlichere Maler z. B. die Madonna dell' Impannata des Palazzo Pitti, die „Heimsuchung" der Madrider Galerie und die große „Krönung Marias" der vatikanischen Sammlung ausgeführt, wogegen Giulio Romano, der eigenwilligere Meister, der derbere Formen, rötlichere Fleischtöne und rauchigere Schatten bevorzugte, z. B. die berühmte „Perle" der Madrider Galerie, den großen Erzengel Michael, die hl. Margarete und die Johanna von Aragonien im Louvre ausführte. Pennis selbständige Tätigkeit können wir übergehen. Giulio Romano aber, dem schon Conte d'Arco ein Buch gewidmet hat, führte seine Kunst nach Rafaels Tod zunächst in Rom zu neuen Siegen, dann, nachdem Federigo Gonzaga ihn 1524 nach Mantua berufen hatte, in Oberitalien zu immer selbständigerer Gestaltung. Von seinen Tafelgemälden steht die Steinigung des Stephanus in Santo Stefano zu Genua noch auf der Höhe römischer Geschichtsmalerei, lenkt seine Madonna mit der Katze im Neapeler Museum schon zu den religiösen Sittenbildern vom Schlage der bekannten Madonna mit der Badewanne in der Dresdener Galerie hinüber. Wichtiger ist Giulios Tätigkeit in Mantua. Die Wandgemälde aus dem Trojanischen Krieg im herzoglichen Schlosse verraten seine engen Beziehungen zu den archäologischen Studien seiner Zeit. Als kühner Neuerer im Barocksinne aber erweist er sich in dem letzten seiner Bildersäle des Palazzo del Tè (1532—34), dessen Decke und Wände ohne Umrahmung und Unterbrechung mit einer einzigen großen, übrigens von seinem Schüler Rinaldo Mantovano ausgeführten Darstellung des Gigantensturzes von beklemmend realistischer Wirkung bedeckt sind. Giulio Romanos Stellung wird innerhalb der Nachfolge Rafaels durch seine Verschmelzung archäologischer, realistischer und barocker Strömungen gekennzeichnet.


Sebastiano del Piombos Bildnis einer Römerin im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von Fr. Hanfstaengl in München.

Von den ferneren Rafaelschülern verpflanzte Piero Buonacorsi, genannt Perino del Vaga (1500—47), die römische Grotteskenmalerei in etwas verwässerter Weiterbildung nach Genua, wo er den Palast Andrea Dorias schmückte. Giovanni da Udine (1487—1564) hingegen (S. 33), der selbständige Erfinder auf dem Gebiete der dekorativen Tier-, Landschafts- und Fruchtkranzmalerei, der eigenartige Übersetzer der altrömischen Grottenzieraten in aufsteigende Pilasterdekorationen, führte seine Kunst von Rom nach Florenz und schließlich nach Venedig zurück (Palazzo Grimani), von wo er ausgegangen war.

Im Anschluß an Rafael entwickelte sich auch **Polidoro da Caravaggio** (um 1495 bis 1543) zu einem Hauptvertreter jener von Peruzzi in Rom verbreiteten Fassadenmalerei, die in Fresko oder Sgraffito (Auskratzen der Zeichnung aus der weißen Übertünchung eines dunkeln Grundes) arbeitete. Seine Fassadenmalereien kennen wir freilich nur aus Stichen; von Polidoros Innenmalereien aber haben sich z. B. in San Silvestro a Monte Cavallo zwei durch Vasari beglaubigte braune Berglandschaften mit Darstellungen aus dem Leben der hl. Katharina und der hl. Magdalena erhalten, die er mit seinem Freunde Maturino ausgeführt hatte. Über diese frühesten, vor 1527 entstandenen „Kirchenlandschaften" habe ich anderwärts ausführlich berichtet. Sie stehen am Anfang einer neuen Entwickelungsreihe.

Das spätere Künstlergeschlecht, das die Kunst Michelangelos und Rafaels erst aus zweiter Hand empfing, machte sich dann mit seinen geschickt und leicht entworfenen, gedankenlos mit überlieferten Formen schaltenden Malereien gerade in Rom ungebührlich breit. Hauptvertreter dieser Richtung sind **Taddeo Zucchero** (gest. 1566) und sein Bruder und Schüler **Federigo Zucchero** (gest. 1609) aus Sant' Angelo in Vado im Urbinatischen, deren Hauptwerke die Fresken aus der Geschichte der Familie Farnese in Caprarola (S. 42) sind. Zur Accademia di San Luca in Rom stand Federigo in engster Beziehung. Bei ihrer Neugestaltung (1595) wurde er ihr erster „Principe". Das neue, das „akademische" Zeitalter hatte begonnen.

Neben der großen Wand- und Tafelmalerei blühten in Mittelitalien auch noch einige **kunstgewerbliche** Nebenzweige der Malerei. Nur eine Nachblüte freilich erlebte die Glasmalerei meist unter nordischen, die Mosaikmalerei meist unter venezianischen und die Buchmalerei meist unter oberitalienischen Händen. In heimischer Vollblüte stand noch die Holzintarsia. Zu neuer Blüte aber entfaltete sich die mittelitalienische Kunsttöpferei in den farbenprächtig mit Bildern oder Verzierungen bemalten Majolikageschirren von Castel Durante, Siena, Deruta und Urbino; und mit ihr wetteiferte der unter oberitalienischen Händen neugeborene mittelitalienische **Kupferstich** in der Verbreitung der Formensprache der rafaelischen Schule. Sein Hauptvertreter, der berühmte **Marc Anton Raimondi** aus Bologna (gest. vor 1534), dem Delaborde ein Buch gewidmet, schloß sich, nachdem er nach seinem Lehrer Francia, nach Dürer und nach Michelangelo gestochen, dessen „badende Soldaten" er noch mit nordischer Landschaft ausstattete, seit 1510 in Rom zuerst, wie Wickhof nachgewiesen, an Peruzzi, dann völlig an Rafael an, nach dessen Vorlagen er Gemälde, wie den Parnaß und die Galatea, hauptsächlich jedoch eigens zu diesem Zwecke entworfene Zeichnungen, wie den bethlehemitischen Kindermord, stach. Marc Anton wurde dadurch zum Vater des **reproduktiven** Kupferstiches, der sich, wie Thode gezeigt, auch unter den Händen seiner Schüler Agostino Veneziano und Marco Dente neben der Verbreitung der Erfindungen der römischen Malerschule hauptsächlich des Vertriebs antiker Bildwerke in Nachbildungen annahm und dadurch viel zur Verschönerung, aber auch zur Verallgemeinerung und Schablonisierung der italienischen wie der europäischen Kunstsprache beitrug.

2. Die Kunst des 16. Jahrhunderts in Oberitalien.

A. Vorbemerkungen. — Die oberitalienische Baukunst des 16. Jahrhunderts.

Die blühenden Gefilde Oberitaliens mit ihren großen, üppigen Handelsstädten und ihren kleinen, kunstreichen Fürstensitzen bilden kunstgeschichtlich im 16. Jahrhundert keinen so fest in sich zusammengeschlossenen Bezirk wie Rom, Toskana und Umbrien, die sich wegen ihrer



1. Michele Sanmicheles Palazzo Bevilacqua in Verona.

Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.



2. Galeazzo Alessis Hof des Palazzo Marino in Mailand.

Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz



3. Das Wunder San Marcos. Gemälde Tintorettos in der Akademie zu Venedig.

Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.



4. Familiengruppe von Lorenzo Lotto in der Nationalgalerie zu London.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

mannigfachen Wechselbeziehungen nicht voneinander trennen ließen. Wenigstens die maßgebende Kunst Oberitaliens, die Malerei, entwickelte sich in allen Hauptarten selbständig und eigenartig, während die neuzeitliche Bildnerei Oberitaliens rasch in Abhängigkeit von ihrer mittelitalienischen Schwester geriet, die oberitalienische Baukunst aber den lebhaftesten Künstleraustausch mit der toskanisch-römischen unterhielt. Schon Bramante war ein lebendiges Bindeglied zwischen Mittel- und Oberitalien gewesen. Die römischen Nachfolger Michelangelos von Vignola bis Lunghi und Fontana waren größtenteils Oberitaliener von Geburt; und die bedeutendsten Baumeister der Hoch- und Spätrenaissance Oberitaliens waren entweder geborene Mittelitaliener oder hatten doch in Rom ihre Lehrjahre durchgemacht. Gerade diese eingewanderten oder heimgekehrten oberitalienischen Baumeister pflegten aber, wenn sie meist auch eine Stadt zum Mittelpunkt ihrer Tätigkeit erkoren, ihre Kräfte doch oft genug dem Dienst benachbarter Gemeinwesen zu widmen und gerade dadurch einen gewissen künstlerischen Ausgleich zwischen diesen herzustellen.



Badende Soldaten. Stich von Marc Anton Raimondi nach Michelangelo. Nach dem Original im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden.

Der älteste dieser großen oberitalienischen Baumeister war Michele Sanmicheli (1484—1559) aus Verona, der sich in Rom in engem Anschluß an Bramante entwickelt hatte, den kräftigen, ausdrucksvollen Hochrenaissancestil der Spätzeit dieses Meisters nach Oberitalien trug, ihn in Verona aber unter dem unmittelbaren Einfluß der dort erhaltenen altrömischen Bauten selbständig weiterentwickelte. Dem unvollendeten Außenbau des veronesischen Amphitheaters meinte er die Berechtigung der Rustikapilaster entnehmen zu können, der Porta Borsari sah er die spiralförmig gefurchten Säulen und die von Halbsäulen oder Pilastern getragenen Flachbogen- oder Dreieckgiebel als Umrahmungen der Rundbogen ab. Gleich in der reichen Fassade des Palazzo Bevilacqua zu Verona (Taf. 9, Abb. 1), dessen Rustika-Erdgeschoß durch toskanisch-dorische Rustikapilaster gegliedert ist, während das prächtige Obergeschoß sich in Triumphbogenmotiven erschöpft, brachte er alle jene Einzelheiten zur Geltung. Ruhiger wirkt trotz seiner Halbgeschosse innerhalb beider Hauptgeschosse sein Palazzo Canossa mit dem pilasterlosen Rustika-Erdgeschoß, dem durch korinthische Pilasterpaare gegliederten Obergeschoß und der mächtigen Dachbalustrade. Am strengsten und vornehmsten erscheint sein Palazzo Pompei, der nur ein kraftvolles toskanisch-dorisches Halbsäulenstockwerk über mächtigem Rustika-Erdgeschoß trägt. Auch die Tore Veronas machte Sanmicheli zu charakteristischen Kunstbauten. Auf dem Gebiete des Kirchenbaues aber reihte er seinen frühen mittelitalienischen Zentralkirchen zu Montefiascone später seine ruhig in sich beschlossene Madonna di Campagna vor Verona an, die von außen als Rundbau mit einem Umgang von 28 dorischen Säulen, von innen als

Achteck erscheint, das durch Nischen zwischen korinthischen Pilastern gegliedert ist. Seine schönsten Bauten verbinden Kraft und Klarheit mit ruhiger Pracht.

Nur zwei Jahre jünger als Sanmicheli war Jacopo Tatti, genannt Sansovino (1486—1570; Buch von L. Pittoni), der geborene Florentiner, der als Bildner und Baumeister in Mittelitalien wirkte (S. 47), bis er 1527 nach Venedig übersiedelte, das ihn glänzend aufnahm. Von seinen venezianischen Kirchenbauten zeigt sein nüchternes Innere von San Francesco della Vigna (1534) einen Rückschritt gegen San Marcello (1519) in Rom. Voller wirkt z. B., wenn man sich die griechische Altarwand fortdenkt, das Innere seiner einschiffigen Kuppelsaalkirche San Giorgio de' Greci, deren dreistöckige Fassade freilich auf die kleinen Motive des Quattrocento zurückgreift. Am feurigsten aber tritt Jacopo uns in seinen herrlichen venezianischen Palastbauten entgegen. Sein majestätischer Palazzo Corner della Cà grande trägt über dem Rustika-Wassergeschoß zwei Obergeschosse mit Rundbogenfenstern zwischen ionischen und korinthischen Doppelhalbsäulen. Sein Münzgebäude, die Zecca, verrät in den zugemauerten Arkaden des Rustika-Grundgeschosses und den dorischen und ionischen Rustikahalbsäulen ihrer Oberstockwerke den trotzig-abwehrenden Charakter, den ihr Zweck bedingt. Sein Hauptbau, zugleich das festlichste Gebäude Venedigs, ist die marmorne Markusbibliothek, die jetzt zum Königsschloß gehört, der langgestreckte Edelbau an der Piazzetta, dessen Mauern in Bogenöffnungen zwischen Pfeilern aufgelöst sind, die im Untergeschoß dorische, im Obergeschoß ionische Halbsäulen tragen. Charakteristisch sind daneben die kleineren Säulen in den Arkadenlaibungen, der wohlberechnete Triglyphenfries über den dorischen Säulen, der üppige Girlandenfries über dem oberen, ionischen Gebälk, die Balustraden unter den Fenstern des Obergeschosses und über dem ganzen Kranzgesimse: alles in reinen, weichen, vollen Formen, alles in heiterem, weißem Marmorglanze! Ohne diesen Bau Sansovinos wäre Venedig nicht Venedig. Von seinen Bauten in den Nachbarstädten aber gehört der klassische Universitätshof zu Padua (1552) zu seinen Meisterwerken: noch ein zweistöckiger Säulenhof mit klassischem, geradem Gebälk, noch reine Hochrenaissance, ohne Anflug von Barock.

Mit den Baukünstlern, die erst im Lichte des 16. Jahrhunderts geboren waren, zog auch in Oberitalien eine neue Formenauffassung ein, die hier jedoch nicht, wie in Rom, sofort zum Barock hinüberleitete, sondern zunächst zu Zwischenformen führte, die gerade hier als „Spätrenaissance" bezeichnet werden können. Doch äußert diese sich gleich in den beiden großen Baumeistern, die sich hier anschließen, in Galeazzo Alessi und Andrea Palladio, in völlig verschiedener, fast entgegengesetzter Weise.

Galeazzo Alessi von Perugia (1512—72) hatte sich in Rom unter Michelangelo entwickelt. Über seine Früh- und Spätwerke in Umbrien und Bologna hat Gurlitt berichtet. Wir halten uns an seine Hauptbauten in Genua und Mailand, die nach 1550 entstanden. Genua verdankt ihm nicht nur seine alten Hafenbauten mit ihrem trutzigen, dorische Rustikasäulen nach außen kehrenden Torbau, sondern auch seine berühmte, schon von Rubens gezeichnete und herausgegebene Strada nuova (Via Garibaldi), deren Palastreihe vorbildlich für den genuesischen Wohnbau wurde. Wunderbar wußte Alessi seine genuesischen Stadt- und Landhäuser dem ansteigenden Boden, der Treppen und Terrassen bedingte, anzupassen, vom römischen Frühbarock aber nur zu verwerten, was dem Empfinden der geschäftigen, heiteren Seestadt entsprach. An der Hauptstraße ordnete er die Häuser dergestalt einander gegenüber an, daß man von der Vorhalle des einen in die des anderen hinüberblickte. In den Höfen und Hallen vertreten noch Säulen die Pfeiler Roms. Die Fassaden werden in der Regel noch

in zwei Hauptstockwerken, denen niedrigere Halbgeschosse (mezzanini) eingefügt sind, durch Pilaster oder Halbsäulen in zwei Ordnungen gegliedert. Der Hauptreiz liegt in der neuartigen, den neuen Bedürfnissen angemessenen Verteilung und Gestaltung der anmutigen Vorhallen, der oft engen Säulenhöfe, der bequemen Treppen und der geräumigen Hauptsäle. Alessis Einzelformen pflegt die Wucht barocker Wirkung noch zu fehlen; aber an vielen, willkürlich gestalteten Einzelheiten, neben denen die alten Mäander- oder Wellenbänder wieder auftauchen, läßt sich der Werdegang des Barocks doch auch in ihnen verfolgen. Durchbrochene Fenstergiebel z. B. gelten schon als selbstverständlich.

Alessis Haupthäuser an der Strada nuova sind später zum Teil umgebaut worden. Der Palazzo Cataldi-Carega, den Castelli weiterführte, trägt noch eine zierliche Marmorpilaster-



Die Markusbibliothek in Venedig. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

gliederung. Am Palazzo Spinola hat diese sich, nachmals verändert, bereits in ein gemaltes Scheingerüst verwandelt. Am dreistöckigen Palazzo Lercari, dessen Mittelbau sich hinter einen anmutigen Säulenarkadenhof zurückzieht, sind die kräftig bis zur Straße vorspringenden Seitenflügel über einem fassettierten Rustika-Erdgeschoß zum Teil in offene Säulenloggien aufgelöst, denen die niedrigere Mittelloggia vor dem Hofe entspricht. Erst der Palazzo Cambiaso wird nur durch eng aneinandergerückte Fenster gegliedert. Alessis herrliche Villa Sauli, das schönste seiner Landhäuser, ist leider nicht erhalten. Seine Villa Pallavicini zu Genua, deren Herrenhaus von Bergterrassen emporgehoben wird, offenbart seine Beherrschung der Bodenverhältnisse; seine Villa Imperiali zu San Pier d'Arena, die am Fuß ansteigender Terrassen liegt, aber zeigt ihn als bahnbrechenden Gartenkünstler.

Größer und freier als Alessis genuesische Stadtbauten entfaltet sich sein Palazzo Marini (1558), das jetzige Rathaus, zu Mailand, dessen großartiger Hof (Taf. 9, Abb. 2) im Erdgeschoß das von Giulio Romano nach Mantua getragene, in Oberitalien rasch verbreitete Motiv der abwechselnd durch Bogen und durch gerades Gebälk verbundenen Säulenpaare verwendet,

im Obergeschoß aber zu immer üppigeren und barockeren Motiven greift. In ähnlichem Reichtum prangen die Schauseiten des Gebäudes, die es unzweifelhaft machen, daß auch die überreiche, wenngleich noch nicht sonderlich vereinheitlichte Prachtfassade der Kirche Santa Maria presso San Celso zu Mailand von Alessi herrührt. Als sein kirchlicher Hauptbau aber gilt Santa Maria di Carignano (1552—88) zu Genua, zu der er freilich nicht viel mehr als den Grundriß beigetragen haben kann. Dieser entspricht dem Michelangelos zur Peterskirche in Rom. Das Innere der Kirche ist ein wirkungsvoller, durch korinthische Pilaster belebter Fünfkuppelbau. Das Äußere wird unterhalb der hochragenden Kuppel durch die Vierecktürme an den Ecken der Schauseite und den unorganisch hohen Dreieckgiebel ihrer Mitte beherrscht.



Die Basilika von Vicenza. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Im Alter der nächste war der klassischste der klassischen Baumeister des dritten Viertels des 16. Jahrhunderts, Andrea Palladio von Vicenza (1518—80), der wieder Oberitaliener von Geburt, aber durch wiederholte Romfahrten seiner künstlerischen Erziehung nach zum Römer geworden war: die Nachahmung der römischen Antike im Geiste Vitruvs war der Leitstern, dem seine Schriften („Vier Bücher über die Baukunst") und seine eigenen Bauten folgten. Im Gegensatze zu Michelangelos subjektiver Auffassung und Verarbeitung der antiken Formen war es Palladio nur darum zu tun, sie im großen wie im einzelnen richtig und ihrer inneren Gesetzmäßigkeit entsprechend wiederzugeben; und großartig verstand er es, eine neue, selbständige Raumbildung neuen Aufgaben dienstbar zu machen. Bezeichnend für Palladios Großsinn ist seine Bevorzugung der „großen Ordnung", die mehrere Stockwerke mittels hoher, durchgehender Pilaster zusammenfaßt, wie freilich schon Alberti, der Palladios eigentlichster Vorgänger ist, es an Sant' Andrea zu Mantua, Bramante im Inneren der Peterskirche, Michelangelo an verschiedenen Bauten vorgebildet hatten.

Zu Palladios früheren Arbeiten (seit 1546) gehört die Bogenhalle, die das alte Stadthaus, die „Basilika", von Vicenza in beiden Geschossen umzieht. Die Bogen werden unten von dorischen, oben von ionischen gebälktragenden Halbsäulen eingefaßt, ruhen selbst aber auf kleineren, freistehenden, von den Trennungspfeilern abgerückten, einwärts gestellten Doppelsäulen derselben Ordnungen. Von Palladios vielbewunderten Privatpalästen in Vicenza trägt der kraftvolle, ganz von Rustika umkleidete Palazzo Tiene, wie die Spätbauten Bramantes, nur im Hauptgeschoß ein Pilastergerüst. Von seinen in zwei Ordnungen übereinander gegliederten Palästen ist der Palazzo Chieregati (jetzt Pinakothek) im dorischen Erdgeschoß



Das Innere von Palladios Kirche San Giorgio maggiore in Venedig. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

ganz, im ionischen Obergeschoß teilweise in offene Hallen aufgelöst. Das Hauptbeispiel seiner Paläste mit der einen, der großen, hier korinthisch-kompositen Ordnung aber ist der prächtige Palazzo Valmarana.

Von Palladios Villen ist die „Rotonda" bei Vicenza am bekanntesten: auf quadratischem Grundriß eine Kreuzung mit flachrunder Mittelkuppel und Eckzimmern, dazu vier gleiche Schauseiten, vor deren jeder sich eine von sechs ionischen Säulen getragene antike Tempelhalle erhebt, ein dem Villenstil keineswegs angemessenes, wenn auch von Jahrhunderten nachgebildetes Motiv, das Palladio selbst z. B. schon in seiner Villa Barbaro zu Masèr reicher und mannigfaltiger verwertete.

Palladios Teatro Olimpico in Vicenza ist wichtig als wohlgelungener Versuch der Wiederbelebung der antiken Theaterbaukunst. Die wichtigsten Kirchen des Meisters, die mit der „großen Ordnung" ernst machen, liegen in Venedig. Zu Sansovinos San Francesco della Vigna schuf er die wirkungsvolle Fassade, gleichzeitig in San Giorgio maggiore das Innere (Abb.)

und Äußere einer dreischiffigen Pfeiler- und Kuppelbasilika mit einer aus säulengetragenen Giebeln und Halbgiebeln zusammengesetzten Vorderseite. Noch organischer aber verschmolz Palladio alle diese Motive in der herrlichen, einschiffigen, von Kapellen begleiteten, im Chor von Säulen umstellten Erlöserkirche (Il Redentore), deren Schauseite das Muster der palladianischen antikisierenden Kirchenfassaden ist. Nur die Halbpilaster, die die Eckpilaster verstärken, erscheinen hier als Zugeständnis an den römischen Barockstil. Schon Goethe schrieb von Palladios Palästen in Vicenza: „Es ist wirklich etwas Göttliches in seinen Anlagen, völlig wie die Form des großen Dichters, der aus Lüge und Wahrheit ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert."

Außer den Bauschöpfungen dieser vier Hauptmeister, die den oberitalienischen Städten des 16. Jahrhunderts ein neues Antlitz gaben, müssen noch einige andere genannt werden.

Bologna, die reiche und gelehrte Universitätsstadt, hielt die mit der Nähewirkung rechnende Frührenaissance länger fest als die übrigen Hauptstädte. Doch dürfen wir nicht vergessen, daß der „große Theoretiker" **Sebastiano Serlio** (1475—1552), dessen Werk über die Baukunst uns seine Hoch- und Spätrenaissancerichtung deutlicher veranschaulicht als seine erhaltenen Werke, in Bologna geboren war, daß sein Geistesverwandter Vignola (S. 41) sich in Bologna durch Bauten mit „barocken" Einzelheiten, wie den Palazzo Bocchi-Piella (1547), seine Sporen verdiente, und daß der bolognesische Übergangsmeister **Andrea Marchese da Formigine** zwar frührenaissancemäßig beginnt, jedoch in Bauten wie seinem Palazzo Fantuzzi mit den von schematisierter Rustika umbänderten dorischen und ionischen Halbsäulen seiner beiden Stockwerke den Stil der Mitte des 16. Jahrhunderts ausdrucksvoll und eigenwillig vertritt. Entschiedener vom klassischen Hochrenaissancegeist erfüllt sind **Antonio Morandi**, genannt **Terribilia** (gest. 1568), und **Bartolommeo Triachini** (1500—65), dessen Palazzo Malvezzi-Medici die drei Säulenordnungen übereinander nüchtern und wohlgesetzt verwertet, während sein Palazzo Ranuzzi an seinen pilasterlosen Obergeschossen schon barock durchbrochene Fenstergiebel zeigt. Palladio parallel, aber ohne dessen Folgerichtigkeit, entwickelte sich in Bologna in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der Maler **Pellegrino Tibaldi** (1527, nach Bolognini, bis um 1592), zu dessen Hauptbauten in seiner Vaterstadt der prächtige, in Einzelheiten frühbarocke Universitätshof gehört. Klassische Spätrenaissance mit geringen barocken Anklängen vertritt seine edle einschiffige Kuppelkirche San Fedele in Mailand. Reicher wirkt seine Kirche San Gaudenzio in Novara. Indessen sind seine klassischen Kirchenfassaden noch zweistöckig, wie die der Römer, nicht eingeschossig, wie die Palladios.

Padua, die nicht minder gelehrte, wenn auch minder gewerbereiche Universitätsschwester Bolognas, erhielt im 16. Jahrhundert, teilweise durch einheimische Kräfte, noch zwei große Kuppelkirchen, Santa Giustina und den Dom, deren Äußeres unvollendet blieb, während sie von innen zu den gewaltigsten Schöpfungen klassischer Raumkunst gehören. Dem paduanischen Palastbau aber wies der veronesische Maler **Giovanni Maria Falconetto** (1458—1534), dessen Bautätigkeit hauptsächlich Padua angehörte, die neuen Wege. Sein kraftvolles Säulenportal am Palazzo del Capitanio und seine reizvolle, villenartige, 1524 für den Lebenskünstler Luigi Cornaro geschaffene Anlage des Palazzo Giustiniani sind reine Hochrenaissanceschöpfungen.

In **Genua**, der üppigen Berg- und Seestadt, in der Michelangelos Schüler Montorsoli (S. 48) den Bau des berühmten Palazzo Andrea Doria mit seinen Terrassen, seinen Hallen, seinen der Malerei überlassenen Wänden geleitet hatte, war neben Alessi vornehmlich

der Maler Giovanni Battista Castello tätig, der an den Schauseiten und im Inneren seiner eigenen Bauten, wie der Paläste Centurione (del Podestà) und Imperiali, bei edler Gesamteinteilung eine üppige Pinsel- und Stuckdekoration entfaltet, deren Barock manchmal schon zum Rokoko abzuschweifen scheint. Der bedeutendste Nachfolger Alessis in Genua aber war Rocco Lurago, dessen großartig angelegter Palazzo Doria-Tursi (jetzt Stadthaus), den Burckhardt als Beispiel der auch in Genua einreißenden Verwilderung der Formensprache hinstellte, schon von Gurlitt mit Recht als das mächtigste und unbedingt wirkungsvollste Bauwerk der Strada nuova gefeiert wurde. Jedenfalls wurde er das Vorbild jener raumschöneren, mit malerischeren Terrassen und größeren Säulenhöfen ausgestatteten Palastanlagen, die das 17. Jahrhundert dem Boden Genuas entsprießen sah. In der Kirchenbaukunst blieb auch Genua dem Säulenbau länger treu als irgendeine andere Stadt Italiens. Selbst Giacomo della Porta (S. 42) schuf hier in der Annunziata noch eine Säulenbasilika alten Schlages; und mit edel und eigenartig wirkenden Doppelsäulenstellungen schlossen Kirchen wie San Siro (1576) und die Madonna delle Vigne (1586) sich an.

In Venedig, der siegreichen Nebenbuhlerin Genuas, endlich hat die Baukunst im 16. Jahrhundert vor, neben und nach Jacopo Sansovino (S. 62) keineswegs gefeiert. Ganz dem 16. Jahrhundert gehört Giovanni da Ponte (1512—97) an, der den Canale grande durch den mächtigen Bogen des Ponte Rialto überspannte und in seinem Gefängnisbau (Carceri) ein minder trotziges Seitenstück zu Sansovinos Zecca schuf. Bis ins 17. Jahrhundert hinein lebte Sansovinos Schüler Alessandro Vittoria (1525—1608), der sich in seinem Palazzo Balbi (Guggenheim) als zeitgerechter Durchschnittsbaumeister bewährte. Am Schluß der Reihe aber steht der letzte der „großen Theoretiker", Vicenzo Scamozzi (1552—1616), Palladios Landsmann und Bewunderer, der freilich durch sein Werk „Architettura universale" einen größeren Einfluß gewann als durch seine Bauten. In Venedig schreibt Gurlitt ihm Sansovinos prächtigen Palazzo Corner della Cà grande, schreibt Pauli ihm überzeugender den Palazzo Contarini Serigni zu, der auf jenem fußt. Beglaubigtermaßen ist Scamozzi der Schöpfer der Procurazie nuove, der langgestreckten Amtsgebäude, die Sansovinos Bibliothek am Markusplatz entlang fortsetzen und sich auch stilistisch so eng an sie anschließen, wie ihr barocker dritter Stock es erlaubt. Dem 17. Jahrhundert aber blieb es auch in Venedig vorbehalten, massigeren und malerischeren baulichen Wirkungen nachzuspüren.

B. Die oberitalienische Bildnerei des 16. Jahrhunderts.

Wie im 15. Jahrhundert diente die Bildhauerei Oberitaliens auch im 16. Jahrhundert vornehmlich dekorativen Aufgaben. Die Ausläufer der alten Schulen machten sich hier noch bis weit ins neue Zeitalter hinein bemerkbar. Als maßgebend treten jetzt jedoch auch in Oberitalien hauptsächlich toskanische Bildhauer hervor. In Bologna gesellte sich dem Florentiner Tribolo (S. 48) der aus Lucca stammende, in Ferrara erzogene Alfonso (Citadella) Lombardi (um 1497—1537), beteiligte sich hier an der feinfühligen Ausstattung des rechten Portals von San Petronio mit biblischen Reliefs, schmückte das Bogenfeld des linken Portals dieser Kirche mit der frei und voll empfundenen Marmorgruppe der Auferstehung, verriet dann aber in seinen lebensgroßen Tongruppen altbolognesischen Gepräges (Bd. II, S. 617), wie in der umfangreichen, unbemalten Darstellung des Todes Mariä in Santa Maria della Vita, sein oberitalienisches Grundgefühl, dessen leidenschaftlichem Realismus sich schon Übergänge zu barocken Bewegungsmotiven zumischen. In Genua, wo die köstliche Johanneskapelle des Doms von

toskanischen Großmeistern wie Matteo Civitale (Bd. II, S. 570) und Andrea Sansovino (S. 45 bis 47) mit Marmorstandbildern geschmückt worden war, hatten jetzt allerdings Lombarden, Giovanni Giacomo und sein Sohn Guglielmo della Porta (gest. 1577), den Hauptanteil an der Herstellung des Altartabernakels dieser Kapelle, das in glücklichster Weise, wie Suida es ausdrückt, „den lombardischen Ziersinn mit cinquecentistischer Vereinfachung aller Formen" vereinigt. Bald aber, nachdem Guglielmo Genua verlassen, um in Rom in den Dienst Michelangelos zu treten (S. 48), erschien der unbefangenste Schüler Michelangelos, der Toskaner Montorsoli (S. 48), in Genua, wo er im Auftrag Andrea Dorias dessen später zertrümmerte Kolossalstatue und in San Matteo unter anderem die ausdrucksvolle Altarnischengruppe der Pietà zwischen Apostel- und Prophetengestalten, darüber die machtvolle Gestalt des Erlösers zwischen Propheten- und Evangelistenreliefs schuf. Auch unter den Bildhauern, die den Palast Andrea Dorias schmückten, ragte ein Toskaner, Giovanni da Fiesole, hervor, der nicht nur das vornehme Hauptportal, sondern auch die prachtvollen, mit Atlanten und Standbildern geschmückten beiden Riesenkamine des großen Saales ausführte. Der toskanischen Bildhauerei war damit auch Genua vollends verfallen.



Gaston de la Foix. Liegebild von Agostino Bustis (Bambajas) Grabmal Gastons im Schloßmuseum zu Mailand. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

In Mailand klang der altlombardische Stil, den im Übergang zum 16. Jahrhundert Giovanni Antonio Amadeo und Cristoforo Solari, il Gobbo (Bd. II, S. 614), glänzend vertreten hatten, in den gezierten Schöpfungen Agostino Bustis, genannt Bambaja (um 1480—1548) selbständig, wenngleich nicht eben majestätisch aus. Seine Hauptwerke, wie das Grabmal Gastons de la Foix (1515—22; Abb.) und das der Familie Birago (seit 1522), sind leider zerstückelt, ihre Stücke aber, wie Sant' Ambrogio nachgewiesen hat, in verschiedenen Sammlungen zerstreut. Die reine Grabfigur Gastons ziert das Schloßmuseum zu Mailand. Michelangelesk im Sinne Cellinis wirkten dann auch in Mailand die Paduaner Leone Leoni (1509—90) und sein Sohn Pompeo Leoni (gest. 1610), denen Plon ein Werk gewidmet hat. Leones Marmorgrabmal des Giovanni Giacomo Medici im Dom zu Mailand erscheint als zahme Nachahmung Michelangelos. Eindrucksvoller ist des Meisters sitzende Bronzegestalt Vincenzo Gonzagas über dessen Grabmal zu Sabionetta. Ihre Haupttätigkeit entfalteten Vater und Sohn jedoch auf dem Felde der Bronzebüsten, Statuetten und Schaumünzen, die sie nicht nur für italienische Fürsten, sondern auch für Karl V. und Philipp II. lieferten. Das Museum zu Madrid, das Hofmuseum zu Wien und Windsor Castle sind reich an Werken ihrer Hand, durch die die altlombardische Bildnerei den Anschluß an den kunstgewerblichen Weltbarockstil sucht und findet.

In Venedig hatten die Söhne Pietro Lombardos, Tullio und Antonio Lombardi (Bd. II, S. 619), von denen Tullio bis 1532 wirkte, der eigentlichen Frührenaissance eine Art selbständiger, absichtlich antikisierender, wenngleich nicht innerlich vereinheitlichter und vergrößerter Hochrenaissance an die Seite gesetzt. Die wirkliche Hochrenaissance brachte auch der venezianischen Bildnerei erst der Florentiner Jacopo Sansovino (S. 47). Durch die Art ihrer Aufgaben verführt, wurde auch Jacopos Bildnerei in Venedig freilich immer äußerlicher und dekorativer, hielt sich aber auch nach 1550 von den Übertreibungen der Michelangeleske fern und erfreut oft genug durch die frische Lebensfülle ihrer Gestalten und Bewegungen. Zu seinen Meisterwerken gehörten seine Erzstandbilder Apollons (Abb. S. 70), Merkurs, Minervas und der Friedensgöttin in den Nischen und die mythologischen Marmorreliefs, wie das mit Phrixos und Helle, vom Sockel der ehemaligen Marmorhalle (Loggetta) am Fuße des eingestürzten Glockenturmes von San Marco. Prächtig sind auch seine Reliefs und Rahmenköpfe der ehernen Sakristeitür der Markuskirche. Von seinen Grabmälern ist das des Dogen Venier in San Salvatore das schönste, an diesem das Standbild der Hoffnung wegen seines geringen Eigenlebens in klassizistischen Kreisen das berühmteste. Jacopos späte marmorne Kolossalbilder des Mars und des Neptun aber, die der „Riesentreppe" im Hofe des Dogenpalastes ihren Namen gegeben haben, wirken wie große plastische Phrasen.

Von den zahlreichen Schülern, die Jacopo Sansovino in Venedig um sich versammelte und bei seinen größeren Unternehmungen, wie der plastischen Ausstattung der Bibliothek, des Dogenpalastes und der Loggetta, beschäftigte, erscheint Danese Cattaneo von Carrara (1509—73) in seinen Bildnisbüsten, wie denen Bembos und Contarinis im Santo zu Padua, weniger süßlich und absichtlich als in seinen Idealschöpfungen, zu denen die Standbilder am Grabmal Loredans in Santi Giovanni e Paolo zu Venedig gehören, wirkt Alessandro Vittoria aus Trient (1525—1608) in seiner Eigenbüste in Santo Zaccaria zu Venedig frischer und wahrer als in seinen langgestreckten, manieriert bewegten kirchlichen Gestalten, wie selbst dem schönen Sebastian in San Salvatore zu Venedig. Schüler Cattaneos hingegen war Girolamo Campagna von Verona (geb. um 1550), der talentvolle Meister, der Venedig im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts mit zahlreichen, absichtlich gestellten, aber für ihre Zeit doch rein empfundenen Marmor- und Bronzebildwerken schmückte. Als religiösen Meister zeigt ihn z. B. die Bronzegruppe in San Giorgio Maggiore, die den Heiland auf der von den knieenden Evangelisten getragenen Weltkugel darstellt. Als weltlichen Meister kennzeichnen ihn seine Kaminfiguren des Merkur und des Herkules in der Sala del Collegio des Dogenpalastes; als Bildniskünstler preist ihn die Grabfigur des schlummernden Dogen Cicogna in der Jesuitenkirche. Girolamo Campagna vollendete übrigens auch (1577) das letzte der großen Marmorreliefs aus dem Leben des hl. Antonius in dessen Kapelle zu Padua, an denen die bedeutendsten venezianischen Meister seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts gearbeitet hatten, zuerst schon Antonio und Tullio Lombardo (Bd. II, S. 620), später auch Jacopo Sansovino, dessen Relief einer Totenerweckung hinter dem ähnlichen Relief Campagnas an Anschaulichkeit und Natürlichkeit zurückbleibt. Im ganzen gehören diese neun großen Marmorreliefs des Santo zu Padua zu den wichtigsten Folgen der erzählenden Bildnerei des 15. und 16. Jahrhunderts; nur die Nähe von Donatellos unsterblichen Bronzereliefs am Hochaltar der Kirche (Bd. II, S. 563/4) läßt sie trotz ihrer Schönheiten kalt und leer erscheinen.

Einer der selbständigsten oberitalienischen Bildner des 16. Jahrhunderts war dann noch Antonio Begarelli von Modena (um 1479—1565), der die herb naturalistische, in farbiger

Bemalung prangende Tongruppenkunst Mazzonis (Bd. II, S. 617), seines Lehrers nach Siegfried Weber, mit selbständigem Naturgefühl in die farbenlose plastische Schönheit des Cinquecento übertrug. Reifer als seine 1524 begonnene leidenschaftliche Beweinung Christi in Sant' Agostino und als seine figurenreiche, etwas unbeholfen angeordnete Kreuzabnahme (1531—37) in San Francesco wirken seine schlichtere, ruhig abgewogene „Beweinung" (1544—46) in San Pietro und seine treffliche Bildnisbüste Sigonios von 1555 in Sant' Agostino zu Modena. Beziehungen zu Correggio, dem großen Maler im benachbarten Parma, spiegeln sich im seelenvollen Ausdruck seiner Köpfe wider. Durch seine flatternden Gewänder aber weist auch Begarelli bereits in eine bauschigere Zukunft voraus. Der Michelangelist dieser Gegenden indessen war **Prospero Clementi** von Reggio (1500—84), dessen Standbilder am Schlosse zu Modena schon in veräußerlichten Formen schwelgen, wogegen sein Hauptwerk, das Grabmal des Bischofs Rangoni im Dom zu Reggio, wenigstens in dem großartigen Sitzbild des Verstorbenen noch unmittelbare Anschauung und natürliche Empfindung verrät. Unaufhaltsam wurde bald darauf auch die Bildhauerei Oberitaliens vom Taumel des neuen Bewegungsstils ergriffen.



Jacopo Sansovinos Statue des Apollon an der Loggetta des Markusturms in Venedig. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 69.

C. Die oberitalienische Malerei des 16. Jahrhunderts.

Wie die Berggegenden von der plastischen Form, werden die Ebenen vom Luftton und dem Lichte beherrscht. Auch die Malerei der oberitalienischen Ebenen erblühte aus Farben- und Lichtreizen. Hatte doch selbst der Toskaner Leonardo, der große Entdecker auf dem Gebiete des Helldunkels, eine wirkliche Schule nur in Oberitalien gebildet, und hatte Fra Bartolommeo, der Vater erhöhten Farbengefühls, in Florenz seine Färbung doch erst nach seinem Besuche Venedigs (S. 25) vereinheitlicht. Gerade die Vereinheitlichung der Gesamtwirkung im Sinne der Blütezeit vollzog sich in Oberitalien hauptsächlich durch seelenvoll verbundene Farbengluten, wie bei Giorgione und Tizian, durch ein stimmungsvolles lichtes Helldunkel, wie bei Correggio, oder durch eine Tonmalerei, wie die Tintorettos, die der Pinselkunst gerade dadurch neue Ausdrucksfähigkeit verlieh, daß sie die Eigenfarbe (Lokalfarbe) der Dinge in Licht- und Schattenwerte auflöste.

Die bodenständige Malerei Oberitaliens gliedert sich im 16. Jahrhundert für unseren Nachweltsblick am deutlichsten in drei Hauptbezirke. Der erste umfaßt die eigentliche Lombardei und Piemont. Dem zweiten gehört Venedig mit seinem ganzen Hinterlande. Der

dritte erstreckt sich von Parma und von Ferrara bis Bologna. Als mittelitalienische Pflanzstätten erscheinen daneben das Mantua Giulio Romanos und das Genua Perin del Vagas. Gegen Ende des Jahrhunderts aber vermochten auch die selbständigsten oberitalienischen Schulen sich dem Eindringen der toskanischen und römischen Manier nicht völlig zu erwehren; und als Gegenwirkung entstand dann, zunächst in Bologna, jener neue Durchschnittsstil des 17. Jahrhunderts, dem Venedig am längsten Widerstand leistete.

In Mailand, der ganzen Lombardei und Piemont schleppten die einheimischen Schulen, soweit sie sich nicht an Bramante und Leonardo emporrankten, ihre quattrocentistische Herbheit und Trockenheit noch weit ins 16. Jahrhundert hinein. Als Hauptschüler Bramantes gewann jener Bartolommeo Suardi (um 1468 bis vor 1536; Bd. II, S. 632), genannt Bramantino, der, wie Suida und Frizzoni dargetan haben, von Butinones (Bd. II, S. 631) grauer Herbheit ausgegangen, später in Leonardos Lichtkreis geraten, immer jedoch ein echter Lombarde geblieben war, einen starken Einfluß auf die Weiterentwickelung der Malerei dieser Gegenden. Ihr eigentlicher Beherrscher aber blieb Leonardo, der schon in seiner ersten mailändischen Werkstatt, die er, woran wir gegen Errera festhalten, gelegentlich als „Akademie" bezeichnete, eine Reihe von Schülern heranbildete. In unkritischen Zeiten wurden die Werke dieser jüngeren Künstler manchmal mit den seinen verwechselt. Von seinem frühen Lieblingsschüler Andrea Salai (Salaino), den Vasari doch auch nur als seinen Burschen (creato) bezeichnet, und von seinem späten Liebling, dem vornehmen Francesco Melzi, den Lomazzo doch nur als Miniaturenmaler nennt, haben sich keine beglaubigten Bilder erhalten. Völlig unter seinen Einfluß geriet vorübergehend Ambrogio Preda oder de' Predis, dem wir mit Seidlitz und anderen auch die Madonna Litta der Ermitage in St. Petersburg und die Himmelfahrt Christi des Berliner Museums zuschreiben.



Antonio Begarellis „Beweinung Christi" in San Pietro zu Modena.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Wirkliche Schüler der ersten mailändischen Zeit Leonardos sind Antonio Boltraffio (1467—1516) und Marco d'Oggionno (um 1470—1530). Nur sie bezeichnet auch Vasari als Schüler (discepoli) des Meisters. Boltraffio, den Carotti gründlich untersucht hat, verrät in seiner frühen Berliner Madonna trotz ihrer Anlehnung an Leonardo noch Anklänge an Borgognone (Bd. II, S. 631). In äußerlichem Anschluß an Leonardo stehen seine sorgfältig durchgeführten, in feinem Farbenschmelz strahlenden Madonnen in der Pester Galerie, im Schloßmuseum und in der Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand. Seine selbständige

Weiterentwickelung, in der es bei allem Schönheitsgefühl nicht ohne Lücken und Härten in der Formen- und Farbensprache abging, spricht sich z. B. in seiner Muttergottes mit Heiligen und Stiftern im Louvre, in seiner frauenhaften Madonna der Londoner Nationalgalerie und in seiner Freskomadonna mit dem Stifter in Sant' Onofrio zu Rom aus. Hauptsächlich beherrschte er die neuerblühende Kunst, die Zimmer mit Tafelbildern zu schmücken.

Marco d'Oggionos Namenszeichnung tragen sein kraftvoll trockener „Sturz Luzifers" in der Brera und sein eindrucksvolles Altarwerk in der Sammlung Crespi zu Mailand; durch Vasari beglaubigt sind seine Fresken aus Santa Maria della Pace in der Brera. Charakteristisch sind seine steifen, knochigen Hände, seine zackigen Gewandfalten, seine schweren Schatten und scharfen Lichter. Die eindringliche Modellierung und das zarte Sfumato Leonardos fehlen auch ihm.

Als wirklichen Schüler seiner späteren Zeit bezeichnet Leonardo selbst noch Giampietrino, eigentlich Giovanni Pietro Rizzo, dem man vor allen Dingen eine Reihe hart gezeichneter und schwer gefärbter, aber von dem Reize lächelnden Duldens umspielter weiblicher Halbfiguren zuschreibt, wie die Magdalenen in der Brera und im Schloßmuseum, die Flora im Palazzo Borromeo zu Mailand, denen Morelli die „Colombina" der Ermitage zu Petersburg, Pauli eine Magdalena bei Dr. Lürman in Bremen anreiht.



Christus unter den Schriftgelehrten. Gemälde von Bernardino Luini in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Als wirklichen Schüler Leonardos nennt Lomazzo noch Cesare da Sesto (um 1480—1520), der freilich wiederholt Mailand mit Rom vertauschte, wo Rafael ihn beeinflußte. Das stimmungsvolle, farbenprächtige Hauptwerk seiner leonardesken Richtung ist seine Taufe Christi beim Duca Scotti, als Meisterschöpfung seiner rafaelischen Art gilt das sechsteilige Altarwerk beim Duca Melzi in Mailand.

Die drei bedeutendsten Meister der Blütezeit aber, die aus altlombardischem Boden am Lichte Bramantinos und Leonardos zu selbständiger Größe emporsprossen, waren Andrea Solari (Solario), Bernardino Luini und Gaudenzio Ferrari.

Andrea Solari (um 1440 bis nach 1515), der jüngere Bruder des Bildhauers Cristoforo Solari (Bd. II, S. 608 und 614), war nach Leonardo der größte Meister einer neuartigen, sorgfältig verschmelzenden Pinselführung. Wenn er auch seit 1490 einige Jahre in Venedig, seit 1507 in Frankreich arbeitete, so kehrte er doch immer nach Mailand zurück. Venezianisch wirkt z. B. sein farbenhartes Senatorenbildnis der Londoner Nationalgalerie. Leonardeske Anklänge treten schon in dem 1499 für San Pietro in Murano geschaffenen Altarbildchen der Brera hervor. Ganz auf den Schultern Leonardos, dessen Schmelz und Sfumato sie freilich glätten und härten, stehen Andreas prächtiges männliches Bildnis mit landschaftlichem

Hintergrunde in der Londoner Galerie (1505), sein ähnliches Bildnis, sein Haupt des Täufers (1507) und seine Madonna auf grünem Rasen im Louvre. Am unmittelbarsten aber wirken seine „Ruhe auf der Flucht“ (1515) und seine ergreifende, von Blut- und Tränenperlen tropfende Halbfigur des Schmerzensmannes in der Galerie Poldi zu Mailand.

Die umfangreichste und glücklichste Tätigkeit auf dem Gebiete der kirchlichen Großkunst entfalteten Bernardino Luini (um 1475—1531 oder 1532) aus Luino und Gaudenzio (Vinci) Ferrari (1481—1546) aus Valduggia. Jenen haben Brun, Frizzoni, Beltrami



Ein Teil von Gaudenzio Ferraris Kuppelgemälde in der Wallfahrtskirche zu Saronno. Nach Photographie von D. Anderson in Rom. Vgl. Text, S. 75.

und andere, diesen haben Colombo, Edith Halsley, Pauli, Frizzoni, Marazza und Malaguzzi behandelt. Luini knüpft in seinen frühen Wandgemälden, der Anbetung der Könige in San Pietro bei Luino und den losgebrochenen religiösen und mythologischen Fresken aus der Villa Pelucca bei Monza, von denen die Schmiede Vulkans im Louvre und die berühmte Grablegung der hl. Katharina durch schwebende Engel in der Brera genannt seien, sowie in seinen frühen Tafelbildern, wie der von Williamson mit Unrecht bezweifelten Grablegung Christi in Santa Maria della Passione zu Mailand, offenbar an Borgognones (Bd. II, S. 631) noch halb befangenen Stil an. Daß er dann in seiner mittleren Zeit (1510—20), Bramantino parallel, enge Fühlung mit Leonardos reifer Kunst suchte, verkündigen z. B. seine Fresken aus Santa Maria della Pace in der Brera, aber auch zahlreiche Tafelgemälde seiner Hand, wie „Christus unter den Schriftgelehrten“ (Abb. S. 72) in der Londoner Nationalgalerie, „Eitelkeit und Bescheidenheit“ beim Baron Edmund Rothschild in Paris, „der Engel mit

Tobias" in der Ambrosiana und die schöne „Madonna im Rosenhag" in der Brera. Es sind Bilder von ruhiger, ansprechender Linien- und Farbenschönheit, die Leonardos Formensprache und Farbenvortrag freilich nur verallgemeinert und verwässert wiedergeben. Im letzten Zeitraum seines Lebens entwickelte Luini, ohne die Erinnerung an Leonardo preiszugeben, seinen eigenen, lebendigen Handlungen nicht gewachsenen, aber in freier Formenreinheit, lichter Farbenharmonie und anmutigem Ausdruck schwelgenden Eigenstil, wie er uns in seinen vielgerühmten Fresken in der Wallfahrtskirche zu Saronno und in Santa Maria degli Angeli zu Lugano, aber auch schon in seiner Freskomadonna von 1521 in der Brera und in seinem machtvollen Wandbild der Verspottung Christi von 1522 in der Ambrosiana, besonders wirkungsvoll endlich in seinen drei Altarbildern von 1526 im Dom zu Como entgegentritt.



Giorgiones Madonna im Dom zu Castelfranco. Nach Photographie von D. Anderson in Rom. Vgl. Text, S. 77.

Kräftiger, feuriger, wahrheitsliebender veranlagt war der Piemontese Gaudenzio Ferrari, der seinen ersten Unterricht wohl in Vercelli bei Macrino d'Alba (Bd. II, S. 631), den Fleres uns näher gebracht hat, empfing, in Mailand durch Bramantino und Luini ins leonardische Fahrwasser geriet, nach der alten, von Pauli gegen Morelli wieder aufgenommenen Ansicht aber auch Gelegenheit gehabt haben muß, Werke Peruginos zu studieren. Schließlich entwickelte er sich zu einem kraftvoll erzählenden und reiner Schönheit huldigenden Meister, in dessen Werken Eckiges und Abgerundetes, Herbes und Süßes, Helldunkles und Farbenfreudiges manchmal etwas unausgeglichen nebeneinanderstehen. Seit 1507 malte er auf dem heiligen Berge bei Varallo. Wie umbrisch-unschuldselig wirken hier die Gemälde aus der Kindheit des Heilands in der Gnadenkirche! Wie frisch und natürlich schon seine Passionsfolge von 1513 mit der Kreuzigung in der Mitte! Wie gewaltig sein panoramenartig aus Tonfiguren und Wandgemälden zusammengesetzter Kalvarienberg von 1523! In Vercelli gehören besonders die Fresken aus dem Leben Mariens und Magdalenens in San Cristoforo (1532—38) zu Gaudenzios großartigsten Leistungen. Sein herrlichstes Werk aber ist das von Kraft und Leben strotzende,

von unendlichem Jubel erfüllte Engelkonzert in der Kuppel der Wallfahrtskirche zu Saronno (Abb. S. 73), das das erste einheitliche Kuppelgemälde dieser Schule ist; und noch seine letzten Fresken, die Geißelung und die Kreuzigung von 1542 in Santa Maria delle Grazie zu Mailand, bezeugen, daß er unentwegt nach Wucht und Weihe rang. Seine Tafelbilder sind fast ausschließlich Altarblätter. Die liebreizende, ihr Kind anbetende Madonna von 1511 in der Hauptkirche von Arona ist dem Bilde Peruginos der Londoner Galerie entlehnt, das sich damals in der Certosa bei Pavia befand. Das große Altarwerk von 1515 in San Gaudenzio zu Novara hat die umbrisch wirkende Milde erst halb überwunden; auf der Höhe seiner Kraft steht das lichtdurchströmte Altarwerk in San Cristoforo zu Vercelli. Auch die Pinakothek zu Turin und die Brera zu Mailand sind reich an Werken seiner starken und milden Hand.

Bezeichnend für den Entwickelungsgang Luinis und Gaudenzios ist es, daß sie, bis der Geist Leonardos über sie kam, das Beiwerk ihrer Gemälde noch mit wirklichem Gold oder erhöhter Stuckarbeit ausstatteten. Ihre Nachfolger, wie Luinis Sohn Aurelio (gest. 1593) und Gaudenzios Schüler Bernardino Lanini (gest. um 1578), aber leiten die lombardische Schule in den mit allen Darstellungsmitteln spielenden Manierismus der Verfallzeit hinüber.



Die drei Weisen. Gemälde von Giorgione im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 77.

In Genua, wo Pierfrancesco Sacchi von Pavia den quattrocentistischen, kraus verbrämten Wirklichkeitssinn (Dreiheiligenaltar von 1426 in Santa Maria di Castello) ins Cinquecento herüberrettete, erstand jetzt in Luca Cambiaso (1527—85, nach Soprani) ein eigenartig kraftvoller, eine natürliche Formensprache redender, breite Licht- und Schattenwirkungen schauender Meister, den schon seine große Grablegung in Santa Maria di Carignano und sein Selbstbildnis im Palazzo Spinola zu Genua, das ihn seinen Vater malend zeigt, bedeutenden Meistern gesellen.

Im Übergang zu der noch großzügiger strebenden, wenngleich empfindungsloser schaffenden lombardischen Kunst des 17. Jahrhunderts aber stehen in Mailand die Procaccini, deren Stammvater, der Bolognese Ercole Procaccini der Ältere (1520—91), noch ganz dem 16. Jahrhundert angehörte.

In Venedig entfaltete die Malerei der Hochrenaissance ihre reichste Formenschönheit und ihre satteste Farbenpracht. Entbehren ihre Formen, die nicht die Muskeln, sondern das blühende Fleisch betonen, hier manchmal der völligen anatomischen Richtigkeit der florentinischen Kunst,

so tauchen sie doch immer linienschön aus den Farbenwogen auf, die sie umfluten. Weniger um die Darstellung bewegter Handlungen als um die Wiedergabe schönen, in sich gefesteten menschlichen Daseins war es der venezianischen Malerei in der Regel zu tun. Ihre religiösen Gemälde verkörpern die himmlische Herrlichkeit durch das reinste Erdenglück. Ihre weltlichen Darstellungen erschließen uns, durch die Dichtkunst beflügelt, neue Welten sinnig-sinnlichen und träumerisch-übersinnlichen Lebens. Ihren lebensvollen Bildnissen aber, die den Geld- und Geistesadel der üppigen Handelsstadt verewigen, schließen sich Idealbildnisse oder Halbbildnisse, wie Schaeffer sie genannt hat, an, die nichts weiter als menschliche Schönheit in glühenden Farben verherrlichen wollen.

Die eigentlichen Pfadfinder waren die späteren Schüler Giovanni Bellinis (Bd. II, S. 638). Allen voran ging Giorgione von Castelfranco (1478—1510), der jung verstorbene feurige Meister, unter dessen Händen die Malerei sich ihrer eigensten Aufgaben bewußt wurde. Gerade er stattete seine Gemälde mit jener weichen, schwärmerischen, lyrisch-träumerischen Stimmung aus, die in Venedig im eigentlichen Sinne des Wortes in der Luft lag. Gerade ihm war es zunächst nur um ruhige farbige Bildwirkung zu tun. Gerade er verband seine köstlichen Landschaften mit den dargestellten Vorgängen zu unauflöslicher Einheit; und es gelang ihm auch, die sinnlichste Schönheit mit dem Hauche sinnigster Keuschheit zu beseelen. Die neueren Schriften über Giorgione von Conti, Monneret de Villard, von Boehn, namentlich aber von Cook und von Ludwig Justi haben unsere Kenntnis seines Wesens und seiner Werke wesentlich erweitert. Wollten Crowe und Cavalcaselle nur 11, Morelli nur 19, Berenson nur 17, Schmidt noch 1908 nur 7 Bilder als eigenhändige Werke des Meisters anerkennen, so nannte Cook (1900) ihrer 67, von denen er 45 für unbedingt eigenhändig hielt. Justi dagegen setzt 90 Bilder in nähere oder fernere Beziehung zu Giorgione, erkennt aber nur 32, ja nach Abzug der noch mit leichten Fragezeichen versehenen nur 25 als unbedingt echt und eigenhändig an. Justi hat besonders die Entwickelung Giorgiones von dem quattrocentistischen, herben, aber lyrisch-weichen Schüler Bellinis zu dem cinquecentistischen Meister der vollen Formen, des malerischen Helldunkels und der freien Bewegung, die er unmittelbaren florentinischen Einflüssen zuschreiben möchte, anschaulich geschildert.



Giorgiones Venus (Ausschnitt) in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Giorgiones gepriesene Fresken am Äußeren des Kaufhauses der Deutschen in Venedig fielen schon im 16. Jahrhundert der feuchten Seeluft zum Opfer. Nur Tafelbilder seiner Hand haben sich erhalten. Wie Giorgione sich in technischer Beziehung von fest verschmelzenden bellinesken Anfängen zu größerer Freiheit und Breite erhob, zeigt z. B. sein feines frühes Jünglingsbild der Berliner Galerie im Vergleich zu seinem breiter und flüssiger gemalten,

mit sprechender Handbewegung ausgestatteten späten Jünglingsbilde der Galerie zu Budapest, zeigt aber auch seine frühe „Anbetung der Könige“ in der Londoner Galerie im Vergleich zu dem breit hingesetzten, farbenglühenden „ländlichen Feste“ des Louvre. Eigentlich genügen Giorgiones vier beglaubigte Tafelbilder, ihn uns in seiner ganzen Größe und Vielseitigkeit zu offenbaren. Die hoch vor köstlicher Landschaft thronende Madonna mit dem heiligen Ritter Liberale und dem heiligen Mönche Franziskus im Dom zu Castelfranco (Abb. S. 74) ist ein Altarblatt von wunderbarer, schlichter Innigkeit des religiösen Empfindens. Die beiden märchenhaft schönen Bilder im Palazzo Giovanelli in Venedig und im Hofmuseum zu Wien, deren Stoffe, wie Wickhoff nachgewiesen, römischen Heldengedichten entlehnt sind, wirken als traumhaft reizvolle Landschaftsbilder, denen die menschlichen Gestalten so stimmungsvoll eingewebt sind, daß man kaum danach verlangt, ihre Handlung erklärt zu sehen. Von dem Wiener Bilde (Abb. S. 75) ist bekannt, daß Sebastiano del Piombo es nach Giorgiones frühem Tode vollendete. Die schlummernde Venus in Dresden endlich, die in prachtvoller, von Tizian vollendeter Landschaft völlig unbekleidet ausgestreckte Frau mit lebensvoll weichem Fleische und idealen, keusche Sinnlichkeit atmenden Gesichtszügen, ist das Vorbild aller späteren ähnlichen Darstellungen geworden.


Die drei Schwestern. Gemälde von Palma Vecchio in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 78.

Aus der früheren Zeit Giorgiones rechnen wir dann z. B. die schöne, in strenger Haltung auf ihr Schwert gestützt dastehende Judith in Petersburg zu seinen unzweifelhaften Schöpfungen, aber auch die Bilder, die Justi nach der köstlich stimmungsvollen Anbetung der Könige beim Lord Allendale in London als die „Allendale-Gruppe“ bezeichnet hat: jene Anbetung der Könige selbst und die sogenannte „Thronszene“ in der Londoner Nationalgalerie, die beiden Bilder aus der Geschichte Moses’ und Salomos in den Uffizien und die heilige Familie der Sammlung Benson in London. Auch das stille Madonnenbild mit den Heiligen Antonius und Rochus in Madrid steht den frühen Bildern des Meisters noch nahe. Nur das Christkind und der hl. Rochus sind bereits lebhafter bewegt. Von den Spätbildern des Meisters sind die Dresdener Venus und das olympisch-idyllische ländliche Konzert im Louvre schon genannt. Auf dem Boden dieses Konzerts stehen die „Ehebrecherin“ in der Corporation Gallery zu Glasgow und die Madonna mit Heiligen (Halbfiguren) im Louvre. Am bewegtesten ist das Urteil Salomos in Kingston Lacy. Doch halten wir diesen beiden zuletzt genannten Bildern gegenüber einigen Zweifel für zulässig. Von den Bildern aber, die bald Giorgione, bald der Jugend Tizians zugeschrieben werden, möchten wir das köstliche Halbfigurenbild des Palazzo Pitti, das musizierende Geistliche darstellt, dem Meister von Castelfranco lassen. Alle Werke Giorgiones sprechen wie Musik zu unserer Seele.

Auf Giorgione folgte, da wir Tizians Geburtsjahr mit Cook herabrücken, der Bellinischüler **Palma Vecchio von Bergamo** (um 1480—1528), dessen wirklicher Name nach Ludwigs Untersuchungen Giacomo Nigretti war. Den Übergang zu der Formenfülle und Farbenpracht des neuen Jahrhunderts vollzog Palma breitspuriger und temperamentloser als Giorgione. Seine Typen, besonders die seiner üppigen, von Prachtgewändern umflossenen Frauen, sind an ihren breiten Wangen, ihren niedrigen, von welligem, kunstblondem Haare herzförmig umrahmten Stirnen, ihren schmalen, etwas ausdruckslosen Augen und ihren süß geschwellten Lippen leicht erkennbar. Seine Erfindungskraft ist nicht bedeutend. Nur als ruhige Gruppen prächtiger Gestalten wirken auch seine großen Altarblätter, von denen das der Kirche Santa Maria Formosa zu Venedig in seiner Barbara eine der herrlichsten Frauengestalten der Renaissance enthält. Eigenartig sind Palmas „heilige Unterhaltungen" im eigentlichsten Sinne des Wortes, landschaftlich üppige Breitbilder mit ruhenden heiligen Familien und mannigfaltig gelagerten Heiligengestalten, wie man sie schon in der Dresdener und der Wiener Galerie trifft. Seltener sind nackte Darstellungen seiner Hand. Doch gehören sein großes, herrliches frühes Hochbild „Adam und Eva" im Braunschweiger Museum und seine liegende „Venus", die als „Halbbildnis" wirkt, in der Dresdener Galerie zu seinen reizvollsten Werken. Halbbildnisse und wirkliche Bildnisse in Brustbildern oder Halbfiguren sind Palmas Lieblingsschöpfungen. Ihm selbst lassen wir nach wie vor z. B. das poesieumflossene Dichterbildnis der Londoner Galerie (nach Cook: Giorgione) und das durch Vasari beglaubigte Selbstbildnis der Münchener Pinakothek (nach Morelli: Cariani). An der Spitze seiner weiblichen Halbbildnisse aber stehen die „drei Schwestern" (Abb. S. 77) der Dresdener Galerie, denen sich ähnliche, mehr oder weniger züchtig bekleidete Einzelhalbfiguren, z. B. in der Brera zu Mailand, in der Wiener und der Berliner Galerie, anreihen. Durch alle Bilder Palmas hindurch läßt sich der Übergang von der saftigen Formen- und Farbenpracht seiner mittleren Zeit zu dem schillernden Lichtton seiner Spätzeit verfolgen.



Tizians „Kirschen-Madonna" im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien.
Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G. in München.

Die mächtigste künstlerische Persönlichkeit unter Bellinis Schülern war **Tiziano Vecelli von Cadore**, der wahrscheinlich nicht 1477, sondern später, nach Cook erst 1489, geboren wurde und 1576 in Venedig starb. Zusammenfassend haben z. B. Crowe und Cavalcaselle, Philipps, Gronau und Fischel ihn behandelt. Ist er nicht 99, sondern nur 87 Jahre alt geworden, so gewinnt sein Gesamtschaffen an verständlicher Entwickelung.

Tizian gehört zu den Größten der Großen. Realismus und Idealismus, Formen- und

Farbenglut hat er unlösbar verschmolzen. Lyrisches und Dramatisches, traumhaftes Märchensein und wuchtige Handlung hat er gleichwertig beherrscht. Irdisch und weltlich veranlagt, hat er im Bildnisfach und in der Verbindung prachtvoller Landschaften mit reiner Menschenschönheit vielleicht das Höchste geleistet, zugleich aber seine religiösen Darstellungen, die doch die Hälfte aller seiner Werke ausmachen, mit reiner, warmer Menschlichkeit und hoher, milder Göttlichkeit belebt. Er hat alle Geheimnisse der Malerei ergründet wie kein Maler vor ihm; und die Maler aller späteren Zeiten sind bei ihm in die Schule gegangen. Selbst seine künstlerische Entwickelung wurde vorbildlich. Seine späteren Werke unterscheiden sich von den früheren durch die Verstärkung ihrer körperlichen Bewegungsmotive und durch die größere Freiheit ihrer Pinselführung. Von leuchtender, verschmolzener Vollfarbigkeit gelangen sie allmählich zu jener lockeren Breite des Vortrags und jener tonvollen Einfarbigkeit des Helldunkels, die eine neue Art, malerisch zu sehen und zu malen, anbahnten.



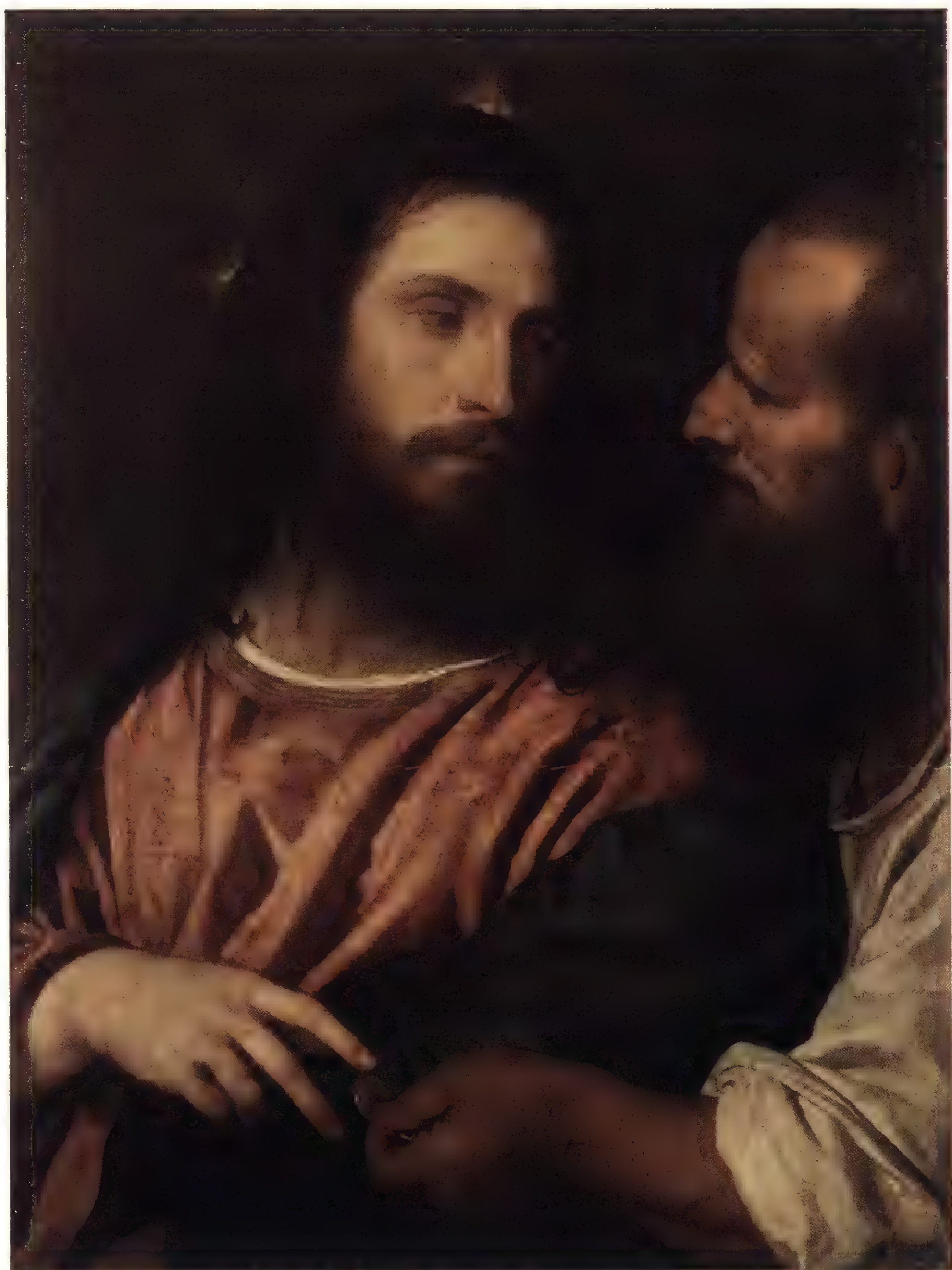
Tizians „Himmlische und irdische Liebe" oder „Überredung zur Liebe" in der Galerie Borghese zu Rom. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

Tizians früheste erhaltene Werke gleichen denen Giorgiones, der ihn 1508 als Genossen bei der Ausschmückung des Kaufhauses der Deutschen herangezogen hatte. Wir halten, alten Zeugnissen gemäß, daran fest, daß so köstlich giorgioneske Werke wie die liebliche „Zigeuner-Madonna" der Wiener Galerie, wie das strenge weibliche Bildnis der Galerie Crespi in Mailand und das ernste männliche Brustbild in Cobham Hall Jugendwerke Tizians sind.

Zu größerer dramatischer Lebendigkeit wurde Tizian 1511 in Padua durch die Aufgabe geführt, in der Scuola del Santo einige Wundertaten des hl. Antonius al fresco zu malen. Daß Tizian nach 1512 in Venedig unter den Einfluß Palmas geriet, über den er sich freilich sofort erhob, bezeugen einige „Sante Conversazioni" palmesken Breitformats in der Madrider, der Dresdener und der Londoner Galerie, denen sich die „Kirschen-Madonna" der Wiener Galerie anschließt. Dann folgen gleich zwei seiner traumhaft schönsten weltlichen Bilder, die „Drei Lebensalter" der Bridgewater Gallery in London und das als „Himmlische und irdische Liebe" (Abb.) weltberühmte Gemälde der Galerie Borghese in Rom, dessen Gegenstand mit Wickhoff als Venus zu deuten, die der Medea die Liebe zu Jason einredet, möglich, aber nicht eben stimmungsfördernd ist. Die nackte und die bekleidete Frau sitzen am Brunnenrand. Zwischen ihnen beugt sich Amor, dessen Rechte im Wasser spielt, über den Rand. Mit



Tizians „Madonna Pesaro“ in der Frarikirche zu Venedig. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.



Tizians „Zinsgroschen".

Nach dem Original in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

meisterhafter Breite ist das blühende Fleisch der nackten, sind die Prachtgewänder der bekleideten Frau, ist die glühende, stimmunggebende Landschaft hinter ihnen gemalt. „Die Überredung zur Liebe“ pflegt man das Bild neuerdings mit Avenarius zu nennen.

Ganz er selbst ist Tizian vollends in seinem „Zinsgroschen“ der Dresdener Galerie (Taf. 10). Die Halbfiguren des Heilands und des Pharisäers mit sprechenden Zügen und Händen vor schwarzem Grunde! Tizians Heilandstypus, noch von Heiligenscheinflämmchen umspielt, in seiner idealsten Ausbildung! Und doch wie viel Wahrheit, wie viel Natürlichkeit, wie viel unmittelbares Leben in diesen Köpfen!



Tizians „Dornenkrönung“ in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Zu Tizians frühesten Schöpfungen gehört das farbenprächtige stille Bild der Antwerpener Galerie, das den Dogen Jacopo Pesaro mit Papst Alexander VI. knieend vor den Stufen des Thrones Petri schildert. Über fünfzig Jahre später (1555) entstand das kühler tonige, duftiger durchleuchtete, absichtlicher allegorische Bild des Dogenpalastes, das den Dogen Grimani knieend vor der Gestalt des Glaubens zeigt. Tizians ganze Stilwandlung liegt zwischen diesen beiden innerlich verwandten Bildern.

Von Tizians Altarbildern bezeichnen verschiedene Stufen diese Wandlung, z. B. der thronende hl. Marcus (1504) in Santa Maria della Salute, die majestätische, stürmisch bewegte, wunderbar farbensatte „Himmelfahrt Marias“ (1518) in der Akademie, die schon in freiem Gleichgewicht angeordnete, bildnisreiche „Madonna mit der Familie Pesaro“ (1526) in der Frarikirche zu Venedig (Abb. S. 80), die toniger gestimmte Himmelfahrt Marias (1540) im Dom zu Verona, der bereits in atmosphärische Stimmung gehüllte Gekreuzigte (1561) in der Pinakothek zu Ancona, das ganz auf künstliche Lichtwirkungen berechnete Nachtstück des Martyriums des hl. Lorenz (1565) in der Jesuitenkirche zu Venedig und schließlich die fast impressionistische Dornenkrönung Christi (1570) in der Münchener Pinakothek (Abb.). Dieselbe Entwickelung

aber zeigen auch Tizians üppige, im Nackten schwelgende mythologische Bilder von dem kraftvoll bewegten Bacchanal des Madrider Museums (1520) und dem Bacchusbilde der Londoner Galerie (1523) bis zu den tonvolleren Danaebildern in Neapel (1545), Madrid und Petersburg, den Dianabildern (1559) der Bridgewater Gallery in London und der prachtvollen Landschaft des Louvre (um 1560), in der Jupiter als Satyr der Antiope naht.

Die meisten der ruhenden Venusgestalten Tizians, deren Vorbild Giorgiones Dresdener Venus war, sind offenbar Bildnisse oder Halbbildnisse. Die nackte „Venus" der Tribuna der Uffizien, eins der schönsten Bilder der Welt, in dessen Hintergrund dienstbare Frauen an der Kleidertruhe beschäftigt sind, stellt die Herzogin Leonora von Urbino dar. Zu Füßen der Madrider „Venus" spielt ein junger Mann, der sich nach ihr umblickt, die Orgel. Zu Füßen der zweiten „Venus" der Uffizien bellt ein modernes Hündchen. Stehende halbnackte weibliche Halbfiguren Tizians, wie die „palmeske" Flora der Uffizien, die „Toilette" des Louvre und die „Eitelkeit" der Münchener Pinakothek, ja auch die „Venus im Pelz", der Amor den Spiegel hält (um 1565), in der Ermitage zu Petersburg, schließen sich an. Eine richtige Venus aber ist die „Anadyomene des Apelles" in der Bridgewater Gallery zu London.

Von Tizians lebenatmenden wirklichen Bildnissen können sich die weiblichen, abgesehen von dem entzückenden Kinderbild der kleinen Clarice Strozzi in der Berliner und den Bildnissen seiner eigenen Tochter Lavinia in der Berliner und der Dresdener Galerie (Abb. S. 83), an Eigenleben und Geist nicht mit den männlichen messen, die die schärfste persönliche Charakteristik mit vornehmster Haltung und malerischster Behandlung verbinden. Wie sich unter seinen Händen das männliche Brustbild zum Bildnis in ganzer Gestalt auswächst, zeigen in wachsender Reihe jenes Brustbild in Cobham Hall (um 1508), die sprechende Halbfigur eines Jünglings mit behandschuhter Linken (um 1518) im Louvre, das Kniestück des Federigo Gonzaga (um 1523) im Madrider Museum und ebendort die ganze Gestalt Kaiser Karls V. (1533) mit seinem großen Hunde. Zu Tizians reifsten Bildnissen gehören ferner die Kniestücke eines „Engländers" im Palazzo Pitti, des Jacopo Strada in der Wiener Galerie und das Vollbild Kaiser Karls V. von 1548, der auf aussichtsreicher Terrasse sitzt, in der Münchener Pinakothek (Abb. S. 86); andere wurden unversehens zu Geschichtsbildern: so, in Neapel, die bewegte, geistreiche Gruppe des Papstes Paul III. mit seinen Erben; so, in Madrid, die wuchtige Darstellung der Ansprache des Generals del Vasto an seine Truppen und das packende, 1548 in Augsburg gemalte Reiterbildnis, das Karl V. nach der siegreichen Schlacht bei Mühlberg in voller Rüstung auf dem Heimritt zeigt. Tizian wird durch dieses Bild zum Schöpfer des modernen Reiterbildnisses. Der ganzen Bildnismalerei hatte er neue Wege gewiesen. Velazquez, Rubens und van Dyck mußten in seine Fußtapfen treten.

Tizians Fähigkeit, dramatisch wuchtig zu erzählen, offenbarte sich, abgesehen von seinen frühen Fresken in Padua, am mächtigsten in seiner ergreifenden Grablegung des Louvre, in der leider verbrannten großartigen Ermordung des Petrus Martyr (1528) in Santi Giovanni e Paolo zu Venedig und den 1577 mit vielen anderen Meisterwerken durch Feuer zerstörten Fresken der „Schlacht bei Cadore" (1537) im Dogenpalast. Tizians Anteil an der Ausschmückung von Binnenräumen tritt uns am prächtigsten in seinem „Tempelgang Marias" aus der Scuola della Carità, jetzt in der Akademie zu Venedig, entgegen. Den höchsten landschaftlichen Zauber aber atmen z. B. das „Noli me tangere" der Londoner Galerie (1512) und der hl. Hieronymus des Louvre (1538); ja seine Landschaft mit einer Schafherde im Buckingham Palace (um 1534) ist bahnbrechend als voraussetzungslose Stimmungslandschaft.

Tizian beherrschte eben alle Darstellungsarten und Darstellungsmittel; und in allen seinen Darstellungen blieb die Farbe als solche sein eigenstes Ausdrucksmittel.

Schwächere Bellinischüler, die zu Palma übergingen, waren **Rocco Marconi** und **Giovanni Busi Cariani** von Bergamo (um 1480—1541; Aufsatz von Ludwig), dessen beglaubigte Bilder es unmöglich machen, ihm mit Morelli einige der geistvollsten venezianischen Bildnisse der Zeit zuzuschreiben. Ein weit bedeutenderer Bellinischüler, der zu Giorgione überging, war jener **Sebastiano Luciani** (1485—1547; Schriften von Benkard und von Achiardi), den wir als Sebastiano del Piombo unter Michelangelos Freunden in Rom kennen lernten (S. 58). Hier geht uns seine venezianische Jugendzeit (vor 1511) an. Der inschriftlich beglaubigten Beweinung Christi, bei Lady Layard in Venedig, liegt ein Bild seines Mitschülers bei Bellini, Cimas da Conegliano (Bd. II, S. 641), zugrunde, ohne daß wir deshalb nötig hätten, ihm andere, ähnliche Bilder aus Bellinis Werkstatt zuzuschreiben. Richtiger beurteilt man seine venezianische Frühzeit zunächst nur nach seiner berühmten „heiligen Unterhaltung" in San Giovanni Crisostomo zu Venedig (um 1509), die, schon im Anschluß an Giorgione, die freie, volle, weiche Schönheit der goldenen Zeit atmet. Die drei Frauen zur Linken gehören zu den schönsten weiblichen Gestalten, die die Kunstgeschichte kennt. Auf dem Wege zu diesem Bilde stehen die männlichen Heiligen in San Bartolommeo di Rialto; und die gleiche Hand zeigen die Salome aus der Sammlung Salting in London, die Magdalena in der Sammlung Cook zu Richmond.



Tizians Bildnis seiner Tochter Lavinia in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Aus der Schule Alvise Vivarinis aber (Bd. II, S. 635), die der Bellinischule gegenüberstand, ging, wie Berenson gezeigt hat, jetzt noch ein so großer Meister hervor wie **Lorenzo Lotto** (1480 bis 1556 oder 1557) aus Venedig, der, wie manche geborene Venezianer, sein Glück außerhalb der Pfahlbauten seiner Heimatstadt suchte. Seit Berensons Buch über Lotto hat Biscaro in Fresken und anderen Bildern, die Morelli mit Unrecht auf Barbari (Bd. II, S. 639) zurückführte, wohl mit Recht Jugendwerke Lottos erkannt. Seine anerkannten Frühwerke, wie die Altarblätter in Santa Cristina zu Treviso und im Rathaus zu Recanati, unterscheiden sich von denen der Bellinischüler durch ein kühleres Helldunkel und ein naiveres Bewegungsleben. Zwischen 1508 und 1512 war Lotto in Rom. Kein Wunder daher, daß er auch Anklänge an die römische Formensprache annahm, daß seine Madonna von 1518 in der Dresdener Galerie, die zuerst Frizzoni als Lotto erkannt, lange Zeit für ein römisches Bild gegolten hat! Zwischen 1513 und 1525 schuf er in Bergamo jene köstlichen, innerlich und äußerlich bewegten, von hellem Licht und kühlen Schatten umfangenen Altarblätter in San Bartolommeo, San Bernardino und Santo Spirito, in denen er eher an Correggio, den er

nicht kannte, als an die Venezianer erinnert. Seit 1526 teilte Lotto seine Zeit zwischen Venedig und den Marken. Werke entschieden venezianischen Gepräges sind z. B. seine Apotheose des hl. Nikolaus in der Carminekirche (1529) und seine Altartafel mit dem hl. Antonius in Santi Giovanni e Paolo zu Venedig. Seine letzten Gemälde, wie sein Opfer Melchisedeks und seine Darstellung im Tempel im Palazzo Apostolico zu Loreto, sind bei aufgelockerter Zeichnung und breitem, leichtem Vortrag ganz in Ton mit zarten Farbenakzenten aufgelöst. Berenson vergleicht sie, etwas übertrieben, den Leistungen der besten französischen „Impressionisten". Neben hundert christlichen Bildern Lottos — heidnische sind äußerst selten — haben sich, hauptsächlich in den Hauptgalerien zu London, Madrid, Wien, Berlin und Mailand, etwa zwei Dutzend Bildnisse seiner Hand erhalten, die sich nicht eben durch geistige Eindringlichkeit, doch aber durch ihre bewegliche psychologische Auffassung und ihre frische, natürliche malerische Behandlung auszeichnen. Zu den besten gehört die Familiengruppe in London (Taf. 9, Abb. 4). Zu wirklicher Größe fehlt es Lotto an Straffheit und Vertiefung; aber er ist eine künstlerische Persönlichkeit, deren Unmittelbarkeit und Liebenswürdigkeit uns anheimelt.

Aus der Schule Palma Vecchios ging dessen Verwandter, der Veronese **Bonifazio Pitati** (1487—1533), hervor. Ludwigs archivalische Untersuchungen, denen Wickhoff verständige Betrachtungen hinzugefügt hat, haben uns von der auf Bernasconi zurückgehenden Morellischen Dreiteilung dieses Meisters, dessen Schüler an die Stelle seiner Doppelgänger treten, wieder befreit. Bonifazio Pitati lenkte entschieden ins dekorative Fahrwasser ein. Mit einer Anzahl seiner Schüler schuf er seit 1530 vor allem die auf Leinen gemalten Wandgemälde des Palazzo de' Camerlenghi in Venedig, dessen zahlreiche Einzelbilder später losgelöst und in Kirchen, Paläste und Galerien verteilt worden sind. Er bevorzugte die Breitbilder der Art Palmas und goß eine Fülle leuchtender Farben über seine gefälligen Darstellungen aus, blieb aber meist doch am schönen Scheine haften.

Sein Hauptschüler war, wie wir mit Berenson und Wickhoff annehmen, **Jacopo da Ponte von Bassano** (1515—92), dessen Vater, Francesco da Ponte der Ältere, noch herbe Madonnenbilder im Sinne Bartolommeo Montagnas (Bd. II, S. 634) malte. Das Ausführlichste über die Künstlerfamilie der Bassano hat Zottmann beigebracht. Jacopo Bassano, der übrigens schon von Ridolfi und von Verci in helles Licht gesetzt worden, war in seiner Art ein bahnbrechender Künstler, unter dessen Händen sich die biblischen, vorzugsweise alttestamentlichen Geschichten unversehens in breit entfaltete, mit realistischen Landschaften, sittenbildlichem Beiwerk und großen Viehherden oder anderen Tierzügen ausgestattete ländliche Vorgänge verwandelten. Seine Bilder dieser Art sieht man in den meisten namhaften Sammlungen, am zahlreichsten aber in den Galerien von Bassano, Wien und Hampton Court. Dabei ging er von zahmeren Anfängen zu breiterer und keckerer Pinselführung und zu energischerer Herausarbeitung der Lichtwirkungen, selbst nächtiger Lichtwirkungen, über, aus denen er lebhafte Einzelfarben, wie Rot und Grün, mit edelsteinartigem Schmelze hervorleuchten läßt. Den goldenen Grundton, den er von seinem Vater geerbt, löste er allmählich in grauen Silberschimmer auf. Von den Söhnen Jacopos schloß **Francesco Bassano der Jüngere** (1549 bis 1592) sich eng an ihn an, während **Leandro Bassano** (1551—1622) besonders als Bildnismaler beliebt war, in seiner weichen, in gelbgrauen Nebelschleier gehüllten Stadtansicht von Venedig (in Madrid) aber auch als Begründer der „Vedutenmalerei" erscheint.

Ein Hauptschüler **Tizians** war **Paris Bordone von Treviso** (um 1500—71; Buch

von Bailo und Biscaro), dessen weltliche Gemälde wirksamer sind als seine Kirchenbilder. In seinem Meisterwerke in der Akademie zu Venedig, der farbenprächtigen Darstellung der Ratsversammlung, in der ein Fischer dem Dogen den gefundenen Ring überreicht, tritt uns die Erzählweise Carpaccios (Bd. II, S. 641) in der höchsten zeichnerischen und malerischen Vollendung entgegen. Reizvoll sind aber auch seine rotwangigen weiblichen Halbbildnisse und seine farbigen männlichen Bildnisse, deren schönste sich im Palazzo Brignole Sale zu Genua, in den Uffizien und im Louvre befinden. Ein sittenbildlich aufgefaßtes Doppelbildnis endlich sind seine „Schachspieler" der Berliner Galerie.

Mit fremden Elementen vermischt tritt der Einfluß Tizians in den Gemälden und Radierungen Andrea Meldolla Schiavones (vor 1522—63) von Zara hervor, der sich in bräunlicher Tonart erfolgreich an der Kirchen- und Palastmalerei Venedigs beteiligte, jedoch auch unter den Begründern der selbständigen Landschaftsmalerei genannt werden muß, wenn ihm die beiden mythologischen Landschaften der Berliner Galerie mit Recht zugeschrieben werden. Jedenfalls sehen wir gerade die venezianische Malerei jetzt überall nach Erweiterung und Befreiung ihres Stoffgebietes streben.

Alle Nachfolger Tizians aber übertrifft Jacopo Robusti, genannt il Tintoretto, von Venedig (1518—94), dem Thode mit schöner Hingabe frische Lorbeerkränze gewunden hat. Schüler Tizians war Tintoretto nur kurze Zeit; inniger schloß er sich an Schiavone an und begeisterte sich schließlich an Nachbildungen der Meisterwerke Michelangelos, bis er mit vollem Bewußtsein die Verschmelzung der Formensprache des großen Florentiners mit den Farbengluten Tizians auf sein Banner schrieb. Da diese Verschmelzung der innersten künstlerischen Anschauung des mit gewaltiger eigener Einbildungskraft begabten Meisters entsprang, der sich obendrein mit einem in Venedig unerhörten Eifer anatomischen und perspektivischen Studien hingab, so erzeugte sie wirklich eine neue, mächtige Kunst, die in großartiger Beherrschung des Raumes bis zu den fernsten Fernen, des atmosphärischen Lebens mit allen seinen Beleuchtungswirkungen und der menschlichen Bewegungen in den gewaltigsten Massenanhäufungen ihresgleichen sucht. Selbst die scheinbaren Füllfiguren seiner Gemälde wachsen im engsten Zusammenhang mit der dramatisch dargestellten Handlung realistisch aus dem Volksleben hervor; und wenn Tintorettos schlanke, kleinköpfige Typen in ihrer steten Wiederholung auch von Manier nicht freizusprechen sind, so fügen sie sich doch organisch seinen neuen, nie gesehenen, von mächtigsten Bewegungen und Beleuchtungen getragenen Schöpfungen ein. Dabei war seine Pinselführung von Anfang an keck und frei, entwickelte sich jedoch erst im Anschluß an Tizians letzte Malweise zu jener freien, bei Riesenaufgaben manchmal sogar fahrigen Breite, die bis dahin unerhört gewesen war, wie auch seine vielfach durch Nachdunkelungen getrübte, von Anfang an eigenartig geistvolle Färbung sich erst allmählich zu jener helldunkeln Tonmalerei entfaltete, die ihren Pinsel nicht mehr in Farbenstoffe, sondern in Himmelslicht und Erdenschatten zu tauchen scheint. Tintoretto gilt heute manchen als der Vater des modernen Impressionismus.

Reif und reich in sich abgeschlossen erscheinen bereits 1547 Tintorettos „Abendmahl" und „Fußwaschung" in Santa Marcuola, von denen die Fußwaschung sich, nach Spanien entführt, jetzt im Eskorial befindet. Der reifen Frühzeit Tintorettos pflegen seit Ridolfi auch die beiden von Thode zeitlich herabgerückten gewaltigen Hochbilder im Chor von Santa Maria dell' Orto gegeben zu werden, die die Anbetung des goldenen Kalbes und das Jüngste Gericht mit gewaltiger Beherrschung der bewegten Massen und des Lichtes darstellen. Tintorettos

„erste Sünde“ und „erster Totschlag“ in der Akademie zu Venedig zeigen seine eigenartige Gabe, den Reiz durchgebildeter, anschaulich bewegter nackter Körper durch die Stimmung der Landschaft, in der sie sich bewegen, zu erhöhen. Eine wirkliche Stimmungslandschaft ist sein hl. Georg in London. Seine ganze Kraft, unerhörte Geschichten, in denen jedes Motiv neu zu erfinden war, mit mächtiger räumlicher Ausstattung überzeugend zu erzählen, offenbaren seine **vier Bilder aus der Markuslegende** (Taf. 9, Abb. 3), von denen eins der Akademie, zwei dem Palazzo Reale zu Venedig, eins der Brera zu Mailand gehören. Am Ende seiner zugleich farben- und lichtkräftigen Epoche aber steht die riesige, bei aller sittenbildlichen Auffassung aufs tiefste durchgeistigte „Hochzeit zu Kana“ (1561) in Santa Maria della Salute.



Tizians Bildnis Karls V. in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 82.

Nach dieser Zeit entfaltete Tintoretto seine Haupttätigkeit in der Ausschmückung der Kirche und Scuola di San Rocco und des Dogenpalastes zu Venedig mit großen, auf Leinwand gemalten Wand- und Deckengemälden. In der Scuola di San Rocco, die seinen Übergang zur breiten Tonmalerei sah, gehören im unteren Hauptsaal die Bilder aus dem Marienleben, denen sich die beiden neuartigen, poesievollen Landschaften mit Maria Magdalena und Maria Ägyptiaca gesellen, zu Tintorettos erzählungskräftigsten Schöpfungen, während im oberen Saal seine Gemälde aus dem Leben des Heilands seine seltene Gabe veranschaulichen, tausendmal dargestellte Vorgänge mit neuem, mächtig gesteigertem Leben zu erfüllen.

Tintorettos historische, mythologische und allegorische Wand- und Deckengemälde in verschiedenen Räumen des Dogenpalastes werden uns, so kunstreich und verständnisvoll sie angelegt und durchgeführt sind, weniger entzücken. Sein erhaltenes, wenn auch seiner ursprünglichen Lichtwirkung durch Nachdunkelung völlig beraubtes Hauptgemälde im Ratssaal ist das kolossale Breitbild des Paradieses, das als weiter, mit endlosen Scharen ungezählter Seliger gefüllter Himmelsraum gedacht ist. Seinen letzten, realistisch-visionären, formen- und tonreichen Stil zeigen dann seine großen Gemälde in San Giorgio zu Venedig: die Auferstehung des Heilands, als Vision der knieenden Familie Morosini aufgefaßt, und die mächtigen Breitbilder, die das Abendmahl und die Mannalese darstellen.

Daß Tintoretto, wie Haack schon vor Jahren gezeigt, auch zu den größten Bildnismalern gehört, beweisen seine Prachtbildnisse in der Dresdener und der Berliner Galerie, hauptsächlich aber in den Sammlungen zu Venedig, Florenz und Wien. Mit seinen eigenhändigen Bildern aber werden manchmal noch Schularbeiten verwechselt. Überließ Tintoretto die Ausführung zahlreicher Riesenbilder doch auch seiner Werkstatt, aus der sein Sohn Domenico Robusti

(1562—1637) hervorragt, ohne ihm zu gleichen. Jacopo Tintoretto selbst war unzweifelhaft der größte Maler des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts, dessen offenkundige Schwächen sich unter seinen machtvollen Händen oft genug in Stärken verwandelten.

Der stadtvenezianischen Schule, deren meiste Künstler freilich auch auf dem Festlande geboren waren, stellt sich namentlich in den Meistern des Friaul, Veronas und Brescias eine festländische Schule von selbständiger und zum Teil weitreichender Bedeutung an die Seite.

Unter den kraftvollen Söhnen der **Friauler** Berge, die sich der venezianischen Schule angliederten, ragt vor allen **Giovanni Antonio de' Sacchi** (1483—1539) hervor, dessen Persönlichkeit Ludwig fester umrissen hat. Nach seiner Vaterstadt pflegt er schlechthin **Pordenone** genannt zu werden. In seinen Anfängen erscheint er als herber, eckiger Provinzler. Um 1509 eignete er sich unter Giorgione in Venedig eine größere Rundung und Farbenfreudigkeit an, entwickelte sich dann aber zu einem Erzähler von derber dramatischer Wucht, der sich durch seine kühnen Freskenfolgen im Dom zu Treviso (1520), im Dom zu Cremona (1522) und in der Madonna di Campagna bei Piacenza (1529—31) einen solchen Namen machte, daß der Rat von Venedig ihn 1535 neben Tizian im Dogenpalast anstellte. Unter seinen Schülern ist nur **Bernardino Licinio** (etwa 1490—1569) hervorzuheben, ein Bildnismaler von mittlerer Bedeutung, von dessen großen Familienbildnissen das der Galerie Borghese in Rom, von dessen Einzelbildnissen z. B. das einer rotgekleideten Dame in der Dresdener und das des Ottaviano Grimani in der Wiener Galerie seine Namenszeichnung tragen.


Morettos Bildnis eines Herrn in ganzer Gestalt in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 88.

Bedeutsamer entwickelte sich die Schule von **Brescia**, die Fenaroli 1877, Jacobsen 1896 behandelt hat. Savoldo, Romanino und Moretto leuchten als prächtiges Dreigestirn über der gesegneten Voralpenstadt. **Gian Girolamo Savoldo** (um 1480 bis nach 1548), der außer venezianischen auch florentinische Einflüsse verarbeitete, war, wie schon seine schöne, Heiligen erscheinende Madonna in der Brera beweist, ein Meister von vornehmer, wenn auch etwas kühler künstlerischer Empfindung, der seine saftigen Landschaftsgründe mit romantischem Abend- oder Frührotschein auszustatten liebte. **Girolamo Romanino** (um 1485—1566) hatte seine altbrescianische Härte durch seinen Anschluß an Giorgione durchwärmt und geschmeidigt. Seine berühmtesten Freskenfolgen malte er im Dom zu Cremona und in San Giovanni Evangelista zu Brescia. Am wuchtigsten aber entfaltete seine Eigenart sich in seinen Altarwerken der Kirchen zu Brescia, der Hauptgalerien zu Padua, London und Berlin. In ihnen vollzog sich der Übergang vom venezianischen Goldton zum brescianischen Silberton, dessen Vater Romanino ist. Der Bedeutendste der drei ist jedoch **Alessandro Bonvicini** (1498—1555), genannt **il Moretto di Brescia**, über den auch Molmenti und Fleres

geschrieben haben. Im Anschluß an Romanino, doch auch von Tizian beeinflußt, erhob er den brescianischen Stil, dessen Silberton er farbig verfeinerte, zu freier, eigenartiger Schönheit. Die Kirchen und Sammlungen Brescias bergen noch über fünfzig Kirchenbilder seiner Hand; andere befinden sich in anderen Sammlungen, sein letztes in der Galerie Weber zu Hamburg. Die Nachwelt aber feiert Moretto besonders als Bildnismaler. Sein herrliches, ruhig belebtes Bildnis eines Herrn in ganzer Gestalt von 1526 in der Londoner Galerie (Abb. S. 87), die auch ein köstliches männliches Kniestück seiner Hand besitzt, ist, von einem vereinzelten früheren Damenbildnis abgesehen, das erste bekannte lebensgroße, in ganzer Gestalt gehaltene Bildnis der italienischen Tafelmalerei. Alle Bildnisse Morettos zeigen eine natürlichere Lässigkeit der Haltung, eine anspruchslosere Wahrheit des Ausdrucks und eine flüssigere Breite der Malweise als die meisten anderen zeitgenössischen Bildnisse; und doch übertraf ihn gerade auf diesem Gebiete sein Schüler Giovanni Battista Moroni von Bergamo (um 1520—78), der als Bildnismaler zu den allerersten seines Faches gehört. In der Vorliebe für ganze Gestalten, in der Unmittelbarkeit der Erfassung der Persönlichkeiten, in der feinen, nur äußerlich kühlen Farbenwahl schloß er sich an Moretto an, den er durch die stoffliche Wiedergabe des Nackten wie der Gewänder und durch die sittenbildliche Kennzeichnung der Berufsarten überflügelte. Schon die Londoner Galerie genügt, ihn kennen zu lernen. Dem Dreigestirn von Brescia schließt er sich als vierter Nachbarstern von gleichem Glanze an.

Verona, die Stadt Vittore Pisanos (Bd. II, S. 615, 622 und 635), war zu Anfang des 15. Jahrhunderts in einigen Beziehungen allen übrigen Städten Italiens vorausgeeilt. Die nach 1470 geborenen Übergangsmeister, die sich hier immer noch an der üblichen Fassadenmalerei beteiligten, befleißigten sich einer freien, wenn auch nicht immer eigenartigen Zeichnung und einer um so eigenartigeren Färbung, die sich von der venezianischen durch ihre kälter-bunte, manchmal mit muschelartigem Schmelz und rauchigem Schatten verbundene Tonart unterschied. Giovanni Francesco Caroto (1470—1546) kennzeichnet sich bereits als etwas charakterloser, aber farbeneigener Cinquecentist. Domenico Morones (Bd. II, S. 634) Schüler waren sein Sohn Francesco Morone (1474—1529), der Santa Maria in Organo zu Verona mit noch halb mantegnesken Prachtwerken schmückte, Girolamo dai Libri (1474—1556), dessen Kaninchen-Madonna im Museum von Verona noch an seine Herkunft von der Buchmalerei mahnt, und **Paolo Morando**, genannt il **Cavazzola** (1486—1522), der in seinen zahlreichen Wandgemälden und Altarbildern alle guten Eigenschaften der Schule zusammenfaßte, aber auch nur das männliche Bildnis der Dresdener Galerie gemalt zu haben brauchte, um als Künstler hohen Ranges zu gelten. Der bedeutendste veronesische Meister eines etwas jüngeren Geschlechts war **Domenico del Riccio**, genannt **Brusasorci** (1494—1557), dessen „Gran Cavalcata“ im Palazzo Ridolfi zu Verona, die große Darstellung des Reiterzuges Klemens' VII. und Karls V. durch Bologna, ihm einen Ehrenplatz in der oberitalienischen Großmalerei anweist. Wie diese jüngere Generation Veronas dann aus dem Kampfe zwischen mittelitalienischen Einflüssen und eigener Anschauung als Siegerin hervorgeht, zeigt Antonio Badile (1516—60), dem man in Santi Nazaro e Celso und im Museum zu Verona nachgehen kann. Badiles Schüler aber war Paolo Veronese, dem Meißner und Yriarte die letzten Bücher gewidmet haben.

Paolo Cagliari, genannt Veronese (1528—88), ist „der Veronese“ schlechthin, der große Meister der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, dem auch in Venedig so bedeutende Aufgaben zufielen, daß er fast als Stadtvenezianer angesehen wurde. Aber seine Kunst bewahrt,

trotz ihrer Beeinflussung durch das Schönheitsgefühl der römischen Schule, das sich seit der Mitte des Jahrhunderts auf den Schwingen des Kupferstichs durch die ganze Welt verbreitete, und trotz ihres offenkundigen Verhältnisses zu Venezianern vom Schlage Tizians und Tintorettos, doch immer ihre veronesisch kühle Grundempfindung, besonders ihr mildes, gedämpftes und doch farbenreiches Kolorit, in dem rotgelbe und gelbrote Töne neben graublauen und blaugrauen schärfer hervortreten als in der glutvolleren hochvenezianischen Färbung. Paolo Veronese war hauptsächlich Wand- und Deckenmaler, ist als solcher aber ein Dekorationsmeister allerersten Ranges. Weltliche und heilige Begebenheiten stellte er in Palästen und Kirchen in großen, nach allen Gesetzen der Symmetrie oder des freieren Gleichgewichts gegliederten, festlich heiteren und figurenreichen Prachtgemälden dar, die sich durch die klare, gleichmäßige Verteilung der Formen, der Farben und der Lichtwirkungen auszeichnen. Dabei versteht er es, seinen Gestalten, die meist in ruhigen Handlungen wiedergegeben sind, trotz



Paolo Veroneses „Hochzeit zu Kana“ in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 90.

ihrer bewußten Schönheitslinien und absichtlichen Farbenschönheit doch den Anschein unmittelbarer Natürlichkeit zu verleihen und den geistigen Inhalt seiner Erfindungen, ohne ihn freilich tiefgründig zu erschöpfen, in anmutig äußerlicher Weise zum Ausdruck zu bringen.

Seine ältesten Werke, wie die Überbleibsel seiner Wandmalereien in den Villen Soranza und Fanzolo, zeigen ihn an der Seite seines Mitarbeiters Battista Farinati, genannt Zelotti (gest. um 1592), als Veronesen vom reinsten Wasser. Nach Venedig wurde er 1555 berufen, um dort zunächst Deckenbilder in der Sakristei der Kirche San Sebastiano zu malen, in die er dann bis 1570 immer wieder zurückkehrte, um sie mit immer reiferen, farbenprächtigeren Bildern zu schmücken. Die Deckengemälde des Hauptschiffes mit den drei großen Darstellungen aus der Geschichte Esthers (1556), die Fresken aus dem Leben des hl. Sebastian an den Hauptwänden und das große Refektoriums-Gemälde des Gastmahls des Pharisäers (1570), das in die Brera zu Mailand gekommen, genügen schon, uns den Meister in seiner ganzen Entwickelung zu zeigen. Daneben schmückte er die Villa Tiene bei Vicenza und 1565 die von Palladio erbaute Villa Masèr bei Treviso (S. 65) mit großartigen Zierfresken, die auf Jahrhunderte hinaus maßgebend für ähnliche Aufgaben geblieben sind. Die griechische Götterwelt am Gewölbe des Salone der Villa Masèr, die acht Frauen mit Musikinstrumenten in der

mittleren Kreuzhalle! Daneben überall auftauchende realistische Gestalten in der Zeittracht! Die gemalten Türen, durch die ein Page und ein Landmädchen eintreten, eröffnen den Reigen der ähnlichen gemalten Scherze des 17. und 18. Jahrhunderts. Die reinen Landschaftsfresken der beiden Vordergemächer aber, denen es zunächst um eine perspektivische Täuschung, um die Beseitigung der Zimmerwände zu tun ist, behaupten einen Ehrenplatz in der Geschichte der dekorativen Landschaftsmalerei.

Später beteiligte Paolo sich neben Tintoretto in großem Umfange an der Ausschmückung der Bibliothek (des jetzigen Königsschlosses) und des Dogenpalastes in Venedig. In diesem ist der Raub der Europa der Sala dell' Anticollegio Veroneses schönste mythologische Darstellung. Die figurenreiche Schilderung der Apotheose Venedigs im großen Ratssaal aber ist vielleicht das schönste allegorische Deckengemälde der Welt.

Unter den Bildern Paolos, die in Galerien übergegangen, ragen die vier großen Breitbilder aus dem Hause Cuccina in Dresden hervor, namentlich das Familienbild der Cuccina, die festliche Hochzeit zu Kana und die prunkvolle Anbetung der Könige. In den großen, mit Prachtarchitekturen, weiten Durchblicken und zahlreichen Nebenfiguren ausgestatteten Gastmahlsbildern, in deren Darstellung Tintoretto wohl vorangegangen war, entfaltet die Kunst Veroneses überhaupt ihre reinste und prächtigste Eigenart. Genannt seien noch die fast allzu symmetrisch angeordnete große „Hochzeit zu Kana" und das „Gastmahl beim Pharisäer" im Louvre, das rauschende „Gastmahl des Levi" in der Akademie zu Venedig, die freier angeordneten Bilder der „Hochzeit zu Kana" im Dresdener (Abb. S. 89) und im Madrider Museum und die ähnlich gehaltene „Familie des Darius" in der Londoner Galerie. Die Einzelbildnisse Paolos sind ihrem Bildnisgehalt nach nicht so vollwertig wie die Tizians oder Tintorettos. Sein anmutigstes Bildnis ist wohl das einer jungen Frau mit ihrem Knaben an der Hand im Louvre.

Außer Battista Zelotti, der Paolo überlebte, gehören sein Bruder **Benedetto** (gest. 1598) und seine Söhne **Carletto** (gest. 1596) und **Gabriele Caliari** (gest. 1631), die als seine schwachen Nachahmer erscheinen, zu den Künstlern, die des Meisters Werkstatt unter der Firma „Pauls Erben" — „Heredes Pauli" — weiterführten. Neben ihnen stand **Paolo Farinati** (1522—1606), der, älter als Paolo Caliari, von ähnlichen Vorbedingungen ausgegangen war wie dieser, auch Anregungen der Schule von Parma verwertet hatte, dann aber den veronesischen Stil ohne besondere Kraft und Klarheit ins 17. Jahrhundert hinüberführte.

Am Hofe Alfonsos I. von Este in **Ferrara** blühte nicht nur die Dichtkunst, sondern auch die Malerei; und auf der ferraresischen Malerei der Blütezeit ruht nicht nur ein Abglanz der romantischen Dichtkunst Ariostos, sondern auch ein Widerschein der Farbenglut Giorgiones und Tizians. Daß auch die Formensprache Rafaels ihr schon früh bekannt geworden, sollte man nicht leugnen. Im Grunde aber bleiben die ferraresischen Maler, die Gruyer nach Laderchi und Cittadella, nach Venturi und Morelli am ausführlichsten untersucht hat, doch echte Sprossen der herben altferraresischen Schule (Bd. II, S. 627), aus der sie hervorwachsen.

Giovanni di Niccolo Luteri, genannt **Dosso Dossi** (1479—1542), entstammt der Schule Lorenzo Costas. In seinen Hauptwerken, wie der bestrickenden „Zauberin Kirke" der Galerie Borghese, dem köstlichen hl. Sebastian der Brera, dem gewaltigen, farbensprühenden sechsteiligen Altarwerk im Ateneo zu Ferrara, tritt er uns in seiner ganzen, durch seinen Freund Ariost beflügelten romantisch-dichterischen Einbildungskraft, seiner ganzen, eigenem Naturgefühl entsprungenen landschaftlichen Stimmungsfreudigkeit, seiner eigenartigen,

manchmal in der Zusammenstellung eines kühlen Strohgelb mit feurigem Grün und tiefem Rot schwelgenden Farbenpracht entgegen. Kälter sind seine späteren, mit dem Knochenmonogramm bezeichneten Bilder, wie „Die Vertreibung der Händler“ im Palazzo Doria zu Rom. Daß ihm ein Platz in der Entwickelungsgeschichte des Sittenbildes gebührt, zeigen seine dekorativen Ovalbilder schmausender, zechender und musizierender Gruppen in der Galerie von Modena. Der ehemaligen Modeneser Galerie aber entstammen seine zahlreichen Dresdener Bilder. Von den Werken Dosso Dossis unterscheidet Venturi neuerdings schärfer die Bilder seines Bruders und vielfachen Mitarbeiters Battista Dossi (gest. 1546), ja Patzak macht diesen für fast alles Landschaftliche in den gemeinsamen Bildern der Brüder verantwortlich, das sich durch seine nordisch massige Baumbehandlung, sein frisches Grün und sein malerisches Licht von dem Landschaftlichen der toskanischen und umbrischen Schule unterscheidet. Zu selbständiger Verwertung gelangte diese dossische Landschaftsmalerei besonders in der Innendekoration verschiedener Säle der Villa Imperiale bei Pesaro (S. 39).



Dosso Dossis „Kirke“ in der Galerie Borghese zu Rom. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

Von Panetti in Ferrera, von Bocaccino in Cremona und von Rafael in Rom ging Benvenuto Tisi da Garofalo (1481—1559) aus, der nur in seinen früheren Werken als Dosso parallel strebender Vollblutferrarese erscheint. Sein graues Blau und bläuliches Rot verbinden sich oft mit Orangegelb und Tiefgrün zu eigenartigen Mollakkorden. Schöpfungen seiner würzig-herben Frühzeit sind die beiden Bilder der Samariterin am Brunnen in der Galerie Borghese, aber auch noch Poseidon und Athene von 1512 in der Dresdener Galerie. Aufträge, große Andachtsbilder zu malen, wie sie sich z. B. im Dom und im Ateneo zu Ferrara erhalten haben, begleiteten ihn, seinen allmählichen Übergang zu herkömmlicherer Art bezeichnend, durchs ganze Leben. Seine kleinen Bibel- und Madonnenbilder, die ihm trotz ihrer ferraresischen Färbung den Namen des „Miniatur-Rafael“ eintrugen, sind zahlreich

in den römischen Sammlungen vertreten. Nördlich der Alpen ist besonders die Dresdener Galerie reich an Werken seiner geschickten und keineswegs empfindungslosen Hand.

Der Dritte im Bunde war Ludovico Mazzolini (um 1480—1528), der kleine christliche Darstellungen, deren Baulichkeiten er mit antikisierenden Marmorreliefs auszustatten pflegte, in allgemein gehaltener Formensprache, aber in eigenartigen, wunderbar kräftigen Glutfarben malte. In Italien genügen die Uffizien und die römischen Sammlungen, diesseits der Alpen die Berliner und die Dresdener Galerie, ihn kennen zu lernen.

Den Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert kennzeichnet in Ferrara namentlich Ippolito Scarsella, genannt Scarsellino (1551—1620), der in seiner glatten, eklektischen Formensprache und seiner kälter und schwerer werdenden Farbentonart doch die phantasievolle ferraresische Grundstimmung festhielt. Seine Hauptleistung ist die Himmelfahrt Marias im Chorgewölbe von San Paolo zu Ferrara.

Die ferraresische Schule des 16. Jahrhunderts nimmt eine Mittelstellung zwischen den Schulen von Venedig und Parma ein, erreicht an reiner Vollendung aber weder diese noch jene.

Zwischen der ferraresischen und der bolognesischen Malerei, die in regsten Wechselbeziehungen zueinander standen, erhob sich schon im 15. Jahrhundert, eng mit ihnen verknüpft, die Malerei von Modena und Parma (Bd. II, S. 629 und 630), der im goldenen ersten Drittel des 16. Jahrhunderts in Antonio Allegri da Correggio (1494—1534) einer jener großen, selbständigen Meister entsproß, die sich über jede Schulüberlieferung erheben. Unsere heutige Kenntnis und Schätzung Correggios ruht auf den Untersuchungen Pungileonis, Venturis, Morellis und Riccis, denen sich in Deutschland Julius Meyer und Thode anreihen. Correggio ist der Meister des Lichtes und der Liebe, des Jubels und der Bewegung. Er ist kein Grübler, kein Denker, er ist vor allen Dingen Maler; und er malt seine einfachen, jedem verständlichen Vorwürfe mit dem weichsten Schmelze der Pinselführung, mit dem köstlichsten Reize des lichten Helldunkels, aus dem die leuchtendsten Farben nur wenig gebrochen hervortreten, aber auch mit den kühnsten Bewegungen, Überschneidungen und Verkürzungen der Gliedmaßen und mit dem holdseligsten Lächeln in den Mienen seiner heiligen und weltlichen Schönheiten, denen anmutige, ovale, nach unten birnenförmig eingezogene Kopftypen einen eigenartigen Zauber verleihen.

Bis 1518 hatte Correggio seinen Hauptwohnsitz zu Correggio; von 1518 bis 1530 schuf er seine Meisterwerke in Parma; von 1530 bis 1534 wohnte er wieder in seiner Vaterstadt. Daß sein Hauptlehrer Francesco Bianchi Ferrari in Modena (Bd. II, S. 629) gewesen, halten wir mit Morelli und Venturi gegen Thode und Ricci für glaubwürdig überliefert. Daß er dann nach Mantua gepilgert, wo Mantegnas Werke und Lorenzo Costas (Bd. II, S. 627) Lehren ihn weitergebildet, ist wenigstens wahrscheinlich. Auch Dossos Werke in Ferrara mögen es ihm angetan haben. An einen Aufenthalt Correggios in Mailand, Venedig oder Rom aber glauben wir nicht. Nur mittelbar erreichte auch ihn ein gewisser Einfluß der großen Mittelitaliener. Antonio war, wie Michelangelo, von subjektivem Eigenwillen erfüllt, daher auch, wie Michelangelo, kein Bildnismaler. Nach kurzer ferraresisch-bolognesischer Jugendzeit entwickelte er sich aus sich heraus zu einem selbständigen Meister, dessen offenkundige Einzelschwächen der überzeugenden Macht seiner Gesamtleistungen keinen Abbruch tun.

An der Spitze seiner beglaubigten Werke steht das 1515 vollendete Altarblatt der Dresdener Galerie, das die thronende Madonna über den Heiligen Franciscus und Antonius,

Johannes dem Täufer und der hl. Katharina noch in quattrocentistisch strenger, wenn auch innerlich belebter Anordnung, in fester, edel gerundeter Formensprache und kraftvoller, noch



Correggios „Madonna mit dem hl. Franciscus" in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

nicht vom Helldunkel aufgesogener Farbengebung veranschaulicht. Aber barock sind schon die mächtigen ionischen Säulen des Hintergrundes, völlig cinquecentistisch sind die flügellosen, reizenden Engelknaben, die aus dem duftig mit Seraphimköpfen gefüllten Himmelsglanze

hervorschweben. Neuerdings werden noch ein Dutzend kleiner, nicht beglaubigter Bilder als Jugendwerke Correggios angesprochen. Diesen Zuschreibungen gegenüber habe ich mich, wie W. Schmidt, eine Zeitlang ablehnend verhalten, gestehe aber, nach erneuter Durchsicht der Frage zu der Ansicht zurückzukehren, daß manche dieser Bilder wirklich von Correggio herrühren, sicher z. B., wie auch die gleichen ionischen Hintergrundssäulen verraten, „Christi Abschied von seiner Mutter" bei Mr. Benson in London und die entzückende, von köstlicher Landschaftspoesie erfüllte „Heilige Nacht" der Sammlung Crespi in Mailand. Etwas später folgen die nicht besonders seelenvolle „Ruhe auf der Flucht" in den Uffizien und dieselbe Darstellung, innerlicher empfunden, als „Kaninchen-Madonna" im Neapeler Museum.



Putten Correggios vom Gewölbe des Äbtissinnenzimmers im Kloster San Paolo zu Parma. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

In Parma eröffnete Correggio 1518 seine Tätigkeit mit einem Freskowerke von neuartiger Pracht. In dem Äbtissinnenzimmer des Nonnenklosters San Paolo malte er über dem Kamin die jungfräuliche Diana, in sechzehn Bogenfeldern grau in grau gehaltene schickliche mythologische und allegorische Gegenstände, in den sechzehn ovalen Ausschnitten aus dem gemalten grünen Laubdach der Gewölbekappen aber ebenso viele reizende nackte Kinderpaare mit Jagdattributen, so dargestellt, als tummelten sie sich wirklich droben unter dem blauen Himmel über dem Laubendache. Wie viel Abwechselung in der Wiederholung des schlichten künstlerischen Motivs und welche Fülle kindlicher Anmut und Schönheit! Gleichzeitige Tafelbilder des Meisters sind z. B. die sittenbildlich anmutige Madonna mit dem Korbe in der Londoner Galerie und die schwärmerisch-bewegte „Maria, ihre Kinder verehrend", in den Uffizien.

Seine zweite bedeutende Freskenfolge malte Correggio 1520—24 in San Giovanni Evangelista zu Parma. Die Überreste der prächtigen, von Begeisterung getragenen „Krönung Marias" aus der Apsis befinden sich jetzt in der dortigen Bibliothek. Der Evangelist Johannes über einer Seitentür der Kirche ist schlecht erhalten. Die Hauptschöpfung füllt die Kuppel. In den Zwickeln sind die Evangelisten mit den Kirchenvätern feierlich gepaart. In der Kuppelwölbung sieht der gealterte Johannes als apokalyptische Erscheinung im unteren Kreise die mächtig bewegten nackten und halbnackten Apostel, die mit Engeln auf Wolken gelagert sind, während im Scheitel der Heiland in kühner Verkürzung gen Himmel schwebt. Der Grundsatz der Untersicht ist hier, wie an früheren Deckenbildern Mantegnas und Melozzos (Bd. II, S. 599 und 625), schon deutlich, aber noch nicht übertrieben durchgeführt. Unter den Tafelbildern dieser Schaffenszeit Correggios ragen das wenig geschlossen angeordnete, doch ganz von heller Märtyrerfreudigkeit erfüllte Bild der Hinrichtung des hl. Placidus und der hl. Flavia in der Galerie zu Parma, der ergreifende „Christus am Ölberg" im Apsley House zu London, das stimmungsvolle „Noli me tangere" im Prado zu Madrid und die weiche, träumerische „Verlobung der hl. Katharina" im Louvre hervor, aber auch mythologische Darstellungen, wie

„Die Schule Amors“ in London und die Antiope im Louvre. Einzig ist, wie Correggio hier das nackte Fleisch mit Licht im Licht gemalt hat.

Zwischen 1524 und 1530 führte Correggio dann, sich selbst in der eingeschlagenen Richtung steigernd, das mächtige Fresko der Himmelfahrt Marias in der Domkuppel zu Parma aus (Abb. S. 96). Hier tritt in der Tat, wie Strzygowski lehrt, der malerische Barockstil bereits in seiner schärfsten Art hervor. Das Werk besiegelte in seiner mit übertriebener Folgerichtigkeit durchgeführten Untersicht das Schicksal der Kuppelmalereien auf Jahrhunderte hinaus. In den vier Zwickeln sitzen, von Engeln umspielt, die Schutzheiligen von Parma. Vor der gemalten Randbalustrade stehen, gen Himmel blickend, die mächtig bewegten Apostel zwischen Jünglingen, die Weihrauch entzünden. In der Mitte stürzt der Heiland sich seiner emporschwebenden Mutter entgegen. Von den Engeljünglingen, die, von unten gesehen, den Raum füllen, wirkt natürlich zunächst die Fülle der durcheinandergeschlungenen Beine. Ein Spötter verglich sie schon damals einem „Froschragout“. Gemalt aber war alles meisterhaft, klar und duftig.



Petrus und Paulus von Correggios Gewölbefresken in San Giovanni zu Parma. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

Während Correggios Arbeit an der Domkuppel entstanden auch seine berühmtesten Altarbilder: die Madonna mit dem hl. Sebastian und den auf Wolken reitenden Engeln in der Dresdener Galerie, die Ruhe auf der Flucht mit dem verschlungenen Engelreigen und die leuchtende, gefühlsselige Madonna mit dem bewegten Hieronymus und der hingeschmiegten Magdalena („Der Tag“) in der Galerie zu Parma; dann die berühmte „Heilige Nacht“ der Dresdener Galerie, eigentlich eine „Anbetung der Hirten“, mit dem vom Kinde ausgehenden Lichte, mit der geblendeten Hirtin, dem barocken vorderen Hirten und dem der Domkuppel entlehnten Engelknäuel, und die Madonna des hl. Georg derselben Sammlung mit ihren herrlichen, wenn auch lediglich malerisch motivierten Jünglingsgestalten, ihrem spielenden Beiwerk und ihrer kühnen Verkürzung, die an Correggios eigene Domkuppelmalerei erinnert.

In seiner stillen Heimat, am Hofe von Correggio, malte der Meister dann während seiner letzten Lebensjahre die besten seiner bei aller Sinnlichkeit der geschilderten Vorgänge naiv aufgefaßten mythologischen Bilder: das feine, auch landschaftlich prächtige Leda-Bild der Berliner, das ganz in mystisches Helldunkel gehüllte Jo-Bild der Wiener Galerie und das üppige, bei aller Gespreiztheit rein empfundene Danaë-Bild der Galerie Borghese in Rom (Abb. S. 97).

Früh hatte Correggio seine Schaffenslaufbahn vollendet. Aber die Wirkung, die er ausübte,

wuchs nach seinem Tode von Jahrhundert zu Jahrhundert. Wie die Carracci im Übergang zum 17., so stellten ihn die Mengs noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts an die Spitze aller Maler.

Seine nächsten Nachahmer und Schüler in Parma, wie Francesco Maria Rondani (1490 bis nach 1548) und Michelangelo Anselmi (1491—1554), die sogar älter waren als er, fesseln uns um so weniger, je schrankenloser sie sich nach anderen Anfängen ihm hingaben. Auch die etwas jüngeren Meister dieser Richtung, wie Girolamo Mazzuola Bedulla (um 1500—69) und Giorgio Gandino del Grado (gest. 1538), können uns hier nicht beschäftigen. Selbst Correggios weniger einseitige Nachfolger in Modena, von denen Niccolo Abati (1512—1571) seinen Stil in Frankreich wiederbelebte, Bartolommeo Schedoni (gest. 1615) ihn in Italien, selbständig erneuert, nicht ohne Geist ins 17. Jahrhundert hinüberleitete, können hier nur erwähnt werden. Etwas länger muß Francesco Mazzuola, genannt il Parmeggianino (1504—40), uns beschäftigen, der den Einfluß Correggios in Parma selbst erfahren hatte. In der ewigen Stadt verschmolz er ihn mit Einflüssen der römischen Schule zu einem mehr oder weniger eigenartigen, unzweifelhaft aber manierierten Stil, der mit seinen langen, langhalsigen Gestalten, seinen seelenlosen Physiognomien, seiner kalten, wenngleich nicht reizlosen Färbung, seiner gediegenen, wenngleich harten Pinselführung den ungeteilten Beifall seiner Zeitgenossen fand. Seine religiösen Gemälde lernt man durch die „Erscheinung der Jungfrau über Heiligen“ und seine „Rosenmadonna“ in der Dresdener, seine mythologischen Bilder durch den anziehenden „Amor als Bogenschnitzer“ in der Wiener Galerie kennen. Wie viele Manieristen aber offenbart Parmeggianino die Fülle seiner Kraft nur in seinen Bildnissen, die, wovon man sich leicht in den Galerien von Neapel, Wien, Florenz und Rom überzeugt, zu den besten ihrer Zeit gehören. Endlich beansprucht Parmeggianino als Begründer der Radierung in Italien auch einen Platz in der Geschichte der vervielfältigenden Künste.



Ein Stück von Correggios „Himmelfahrt Marias“ in der Kuppel des Domes zu Parma. Nach Photographie von D. Anderson in Rom. Vgl. Text, S. 95.

Welche Rolle die oberitalienischen Künstler überhaupt in der Geschichte des italienischen

Kupferstichs spielten, zeigte uns bereits die römische Stecherschule (S. 60). Waren doch nicht nur Marc Anton, der Bolognese, selbst, sondern auch alle seine Hauptschüler von Agostino Veneziano bis Gian Giacomo Caraglio Oberitaliener von Geburt; und hatte Agostino sich doch 1527 zu Giulio Romano nach Mantua begeben, wo nun die zweite mantuanische Stecherschule sich der mantegnesken ersten anreiht. Ihr Hauptmeister war Giorgio Ghisi (1520—80), der die Stechertechnik durch die Anwendung von Punkten für die Halbtöne bereicherte, während gleichzeitig Enea Vico von Parma, der immer noch für römische Verleger



Correggios „Danaë" in der Galerie Borghese zu Rom. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz. Vgl. Text, S. 95.

nach römischen Vorlagen arbeitete, eine malerischere Wirkung durch Verengung der Strichlagen erzielte. Parmeggianino aber, dem Andrea Schiavone (S. 85) in Venedig folgte, trat als Radierer eigener Schöpfungen auf; und schon das war, so manieriert und rauh seine Blätter wirken, ein Fortschritt in der Geschichte des italienischen Kupferstichs.

Ein Hauptsitz des Buchdrucks und des Holzschnitts blieb nach wie vor Venedig. Wir können hier nur verzeichnen, daß Ugo da Carpi (gest. 1523) 1516 vom Rate Venedigs ein Privileg für die Technik des mit verschieden getönten Platten und ausgespartem Weiß arbeitenden Helldunkelholzschnitts erhielt, der freilich in Deutschland schon früher blühte. Auch Ugo verarbeitete hauptsächlich römische Vorlagen. Daß die Mehrzahl der oberitalienischen Stecher und Formschneider die Zeichnungen mittelitalienischer Meister vervielfältigten, trug unzweifelhaft am meisten dazu bei, daß das Ausland die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts zunächst in dem Gewande kennen lernte, das die römischen Meister ihr angezogen hatten.

Zur Malerei **Bolognas**, der Stadt Marc Antons, kehren wir nunmehr zurück. Da sich in der bolognesischen Malerei der Verfall, der zum Manierismus führte, und die Wiedererhebung, die den Stil des 17. Jahrhunderts brachte, am deutlichsten widerspiegeln, bildet sie den besten Abschluß der Geschichte der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Aus ferraresischem Gebiete, wie mancher ältere Meister Bolognas, stammt noch **Bartolommeo Ramenghi da Bagnacavallo**, ein Schüler Francias (Bd. II, S. 628), der erst zu Dosso, dann zu Rafael überging. Am meisten an Francia erinnert sein „Gekreuzigter" in San Pietro, am meisten an Rafael seine Madonna in der Pinakothek zu Bologna. Noch widerstandsloser in Rafaels Fahrwasser geriet **Innocenzo Francucci da Imola** (um 1494—1550). Unter dem Banne Michelangelos stehen die Gemälde des großen Baumeisters (S. 66) **Pellegrino Tibaldi** (1527—91). Der Schule Innocenzos entstammt **Prospero Fontana** (1512—97), dessen zahlreichen, schon von Correggio berührten Wand- und Altarbildern ein dekorativer Schwung nicht abzusprechen ist. Zur Schule Prosperos aber gehört der Antwerpener **Dionigio Calvaert**, genannt **Fiammingo** (gest. 1619), der sich in Bologna zu der Stellung eines mächtigen Schulhauptes emporarbeitete, in seinen Schöpfungen jedoch, so „korrekt" und tüchtig sie gearbeitet sind, das Unkünstlerische unselbständigen Könnens offenbart. Daß es so nicht weiter ging, lag auf der Hand. Da erstanden in Bologna gerade zur rechten Zeit als erfolgreiche Neuerer die Carracci, Ludovico Carracci (1555—1619) mit seinen Großvettern Agostino und Annibale, deren Entwickelung wir, wenngleich sie sich noch im 16. Jahrhundert vollzog, nicht von der Entwickelung ihrer Schule, die dem 17. Jahrhundert angehört, trennen wollen. Das Unpersönliche, das die Akademien züchteten, geht freilich auch ihrer Schule nach; aber es war doch ein Fortschritt, daß die Kunst unter ihnen ihre Aufgaben wieder ernst zu nehmen lernte.

3. Die Kunst des 16. Jahrhunderts in Unteritalien.

Die üppigen, von himmlischem und unterirdischem Feuer erwärmten Fluren Unteritaliens und Siziliens hatten im 16. Jahrhundert unter der Herrschaft der spanischen Vizekönige nur einen geringen Anteil an der gewaltigen künstlerischen Bewegung, die von dem übrigen Italien aus ganz Europa mit fortriß.

Über die **Baukunst** der Hoch- und Spätrenaissance auf Sizilien schweigt selbst di Marzo, der Geschichtschreiber der sizilianischen Kunst. Auch aus Unteritalien aber lassen sich nur vereinzelte Bauwerke dieses Jahrhunderts hervorheben. Aquila, die frische Abruzzenstadt, war gerade spanisch geworden, als Cola dell' Amatrice hier der Kirche San Bernardino (1527) ihre frühmichelangeleske Fassade schuf. Neapel hatte sich schon an die spanische Herrschaft gewöhnt, als hier (1516) die Kirche San Giovanni a Carbonara ihre kreisrunde, inwendig dorisch gegliederte Caraccioli-Kapelle erhielt (Abb. S. 99). Etwas später (1517—24) erstand hier die flachgedeckte, einschiffige, durch „triumphbogenartige Kapelleneingänge" (Burckhardt) belebte Kirche Santa Maria delle Grazie. Dann erfreut uns erst wieder Pietro Provedos edler Spätrenaissancebau des Gesù Nuovo (1584), in dem wir mit Gurlitt einen im Sinne von Vignolas römischer Jesuitenkirche verlängerten Zentralbau Tibaldischer Richtung (S. 66) sehen. Noch etwas später (1592) entwarf Dionisio di Bartolommeo die eigenartige kreuzförmige Säulenbasilika San Filippo Neri in Neapel, deren Langhaus durch zwölf korinthische Porphyrsäulen in drei Schiffe geteilt ist. Das neue Jahrhundert aber weihte hier der Lombarde Domenico Fontana (S. 43) mit seinem neuen nüchternen Königspalast ein.

In und mit der Architektur spielt auch während des ganzen 16. Jahrhunderts in Sizilien und Neapel die dekorative Marmorplastik, neben der es eine unabhängige **Bildhauerei** hier kaum gab, eine Hauptrolle. Die sizilianische bildnerische Zierkunst beherrschten nach wie vor die Gagini (Bd. II, S. 648). **Antonello Gaginis** (1478—1538) Nachkommen und Nachfolger, die hier so wenig aufgezählt werden können wie ihre Werke, füllten, von einer Stadt zur anderen wandernd, während des ganzen Jahrhunderts das Äußere und Innere der sizilischen Kirchen mit ihren nicht eben tiefgründigen, doch ansprechenden, wenngleich auch hier allmählich



Das Innere der Cappella Caraccioli bei San Giovanni a Carbonara in Neapel. Nach Photographie von G. Brogi in Florenz.

in absichtlichere Bewegungen geratenden Bildwerken. In Neapel aber spielte der Bildhauer **Giovanni Merliano** von Nola (1478—1558), dessen Kunst Frizzoni untersucht hat, mit seinen Schülern und Nachfolgern, als deren bester Giovanni Domenico d'Auria gilt, jetzt eine ähnliche Rolle wie die Gagini in Palermo. Die Hauptleistung der Schule ist die gefällige Ausschmückung jener Cappella Caraccioli mit zahlreichen Bildwerken in runder und halberhabener Arbeit. Von Nolas Altarwerken ist der äußerlich noch ziemlich ruhige, doch innerlich bewegte Madonnenaltar in San Domenico, von seinen Grabmälern ist das manieriert aufgebaute, doch kräftig durchgeführte Denkmal des Vizekönigs Pedro de Toledo in San Girolamo degli Spagnuoli das berühmteste. Mit seinem Nebenbuhler **Girolamo di Santa Croce** (1502—1537) aber wetteiferte Nola in Santa Maria delle Grazie, wo jeder von ihnen einen Altar und einige Reliefs ausführte, ohne daß wesentliche Stilunterschiede zwischen ihnen zutage traten.

Kann diese dekorative Bildnerei Siziliens und Neapels immerhin als Kunsterzeugnis des heimischen Bodens angesehen werden, so hat die Malerei dieser Gegenden dem nur wenig Bodenwüchsiges an die Seite zu setzen. Was aus den „Pittori Messinesi" und di Marzos großem Werk über die sizilische Malerei herauszulesen war, ist, wenigstens für Palermo, von den Schlacken mißverstandener Vaterlandsliebe gereinigt, schon von Janitschek, neuerdings nochmals von di Marzo wissenschaftlich zusammengefaßt worden. Hervor ragt nur die Gestalt des Vincenzo di Pavia, genannt Romano (gest. 1557), der früher irrtümlich Vincenzo Ainemolo genannt und unter diesem Namen von Janitschek ausführlich besprochen wurde, während di Marzo, der seinen wirklichen Namen festgestellt hat, ein Werk über ihn ankündigt. Vincenzo Romano, der seit 1518 in Palermo malte, ist ausgesprochener Rafaelist, ohne daß man ihn zu den wirklichen Schülern Rafaels zählen könnte. Jedenfalls war er auf dem Festlande gebildet. Seine Bilder in Palermo aber, wie die Kreuztragung von 1530, die Himmelfahrt Christi von 1533 in der Pinakothek, die Madonna del Rosario von 1540 in San Domenico, zeigen eine allmähliche Zunahme individueller Züge innerhalb des herkömmlich rafaelischen Grundgefühls, das seine Schüler und Nachfolger, von denen Antonio Spatafora hervorgehoben sei, hier bis zum Ende des Jahrhunderts bewahrten.

Bedeutender als dieser palermitanische Maler, dessen älteren Genossen in Messina, Girolamo Alibrandi, auch Aliprandi geschrieben, wir bereits kennen (Bd. II, S. 650), war jedenfalls Andrea Sabatini von Salerno (um 1485—1530), der in seiner Vaterstadt, in Montecassino, in Eboli und auf Sizilien, vor allem aber in Neapel arbeitete. Gilt er in der Regel als Schüler Rafaels in Rom, so hat Frizzoni, der seine Gemälde wissenschaftlich zusammengestellt hat, nähere Beziehungen zwischen ihm und Cesare da Sesto (S. 72), der eben auch in Neapel und auf Sizilien gearbeitet, nachzuweisen gesucht. Jedenfalls ist er in der Unmittelbarkeit seiner Erfindungen, der Klarheit seiner Formensprache und der Frische seiner Färbung ein einigermaßen glücklicher Vertreter des goldenen Zeitalters im Süden. Seine Fresken aus dem Leben des hl. Januarius in San Gennaro de' Poveri zu Neapel und seine zahlreichen Kirchenbilder, von denen die Anbetung der Könige im Neapeler Museum genannt sei, können sich in der Tat neben den meisten Bildern aus der Nachfolge Rafaels, zu der er schließlich doch gehörte, sehen lassen. Eine andere Tonart dagegen schlug ein anerkannter Rafaelschüler, der Lombarde Polidoro da Caravaggio (S. 60) an, als er sich 1527 infolge der Plünderung Roms nach Neapel und schließlich nach Messina zurückzog. In Neapel erwachte sein lombardischer Wirklichkeitssinn. Seine große Kreuztragung Christi im Museum dieser Stadt ist ein Vorklang des Realismus der neapolitanischen Schule des 17. Jahrhunderts.

Die Nachfolger Andreas und Polidoros in Neapel auseinanderzuhalten, ist nicht besonders schwierig, würde uns aber nicht weiterführen. Merkwürdig ist jedoch, daß um die Jahrhundertwende ein engerer Landsmann Polidoros, der große Michelangelo da Caravaggio (1569—1609), seinen neuen bahnbrechenden Realismus, den er schon in Rom ausgebildet hatte, ebenfalls persönlich nach Neapel trug.

Rückblick.

Die klassische italienische Kunst der Blütezeit des 16. Jahrhunderts war ohne Zweifel italienische Nationalkunst. Selbst ihre antiken Bestandteile waren im eigentlichsten Sinne des Wortes italienischem Boden entsprossen, alles übrige aber bestand aus italienischen Menschen-

und Landschaftsformen, aus italienischem Volksglauben und italienischem Volksgeist. Rasch erhielten die Leistungen der einzelnen Gebiete Italiens künstlerische Allgemeingültigkeit für ganz Italien. Mochte Vasari die Florentiner bevorzugen, mochten Pietro Aretino und Ludovico Dolci die Venezianer verherrlichen, Lomazzo die Mailänder in den Himmel heben, im künstlerischen Bewußtsein des Volkes hatten die großen Künstler für ganz Italien gelebt. Schufen manche der Großmeister doch Kunstwerke für den höchsten Norden und den tiefsten Süden Italiens, trugen andere doch selbst ihre Kunst, schaffend und lehrend, von Ort zu Ort. Eine wirkliche Vermischung der örtlichen Stile trat dabei jedoch nur in engen Grenzen und dann nicht immer zum Vorteil der Kunst ein. Gerade weil die Kunst jedes Gebietes wurzelecht war, war auch die Kunst des Gesamtgebietes national; und gerade die subjektivsten der großen italienischen Meister, wie Michelangelo und Correggio, hätten doch keinem anderen Boden entspringen können als dem italienischen.

Geblendet und begeistert schauten die übrigen Völker in das Licht der neuen, der klassischen italienischen Nationalkunst. Wenn wir unter klassisch allgemeingültig und ewiggültig verstehen, so fragt sich, wie weit die Kunst des einen Volkes klassisch für alle Völker sein kann. Ich habe mich an anderer Stelle darüber ausgesprochen. Auf italienischem Boden gedeiht weder der Bordeaux- noch der Rheinwein. Der nordische Boden trägt keinen Chianti und keinen Falerner. Sicher können die Völker ihre Erzeugnisse genießend sich gegenseitig aneignen. Aber freilich, mit dem Verpflanzen ist es etwas anderes. Nur in Fällen, wo der fremde Boden dem fremden Gewächs entgegenkommt, wird es Erfolg haben. Auch die Allgemeingültigkeit der klassischen italienischen Kunst bezieht sich zunächst auf die genießende Aufnahme, nicht auf die schaffende Wiedergabe durch anders geartete Völker, die ihre eigene Nationalkunst haben. Geblendet und begeistert, wurden die übrigen Völker sich jedoch der Schranken, innerhalb deren sie sich die klassische italienische Kunst aneignen konnten, nicht sofort bewußt; und der lehrreiche Kampf um diese Aneignung füllt einen großen Teil der Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts der übrigen Völker aus.

II. Die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen.

Auch über Deutschland flammte beim Anbruch des neuen Zeitalters die Morgenröte eines neuen, gehaltvolleren Daseins empor. Auf den Rädern des Handels drang der Wohlstand, ohne den die Künste darben, auf den Flügeln des Wortes drang der Humanismus, der das Geistesleben der alten Griechen und Römer erneuerte, über die Alpen. Aus dem tiefsten Innern des deutschen Volksbewußtseins aber brach jene stürmische Bewegung hervor, die zur Befreiung der Geister von der geistlichen Vormundschaft Roms führte; und in heimischer Erde wurzelten auch die Gewerbe und das Handwerk, mit deren goldenem Boden die bildenden Künste in Deutschland innig verwachsen blieben. Die deutsche Kunst des ersten blütenreichen Drittels des 16. Jahrhunderts ist deutsch mit Herz und mit Hand, wenn sie sich auch des Eindringens der italienischen Renaissance zunächst in ihre Ziermotive weder erwehren konnte noch wollte, ja, geblendet von dem Glanze der südlichen Formen, sich geflissentlich von ihnen aneignete, was sich mit ihren angeborenen, äußerlich derberen und herberen, innerlich um so seelenvolleren und bewegteren Kräften vertrug. Die Entwickelung der deutschen

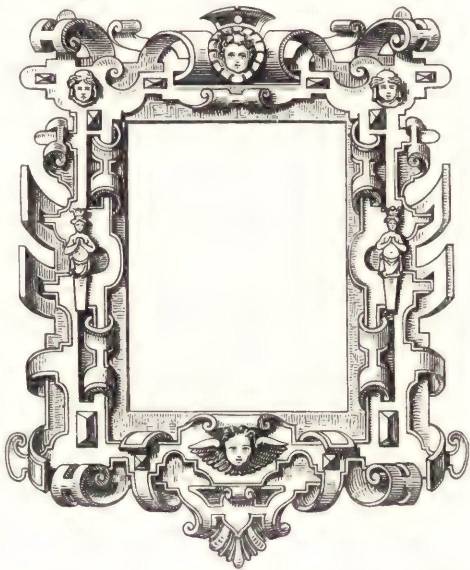
Kunst des ganzen 16. Jahrhunderts war ein Kampf um die Auffaugung oder die Übermacht des Italismus. Leider endete dieser Kampf vorläufig mit einer Niederlage der deutschen Kunst; aber je schwächer ihre Ausklänge gegen Ende des Jahrhunderts waren, um so kraftvoller war ihr Aufschwung an seinem Anfang.

Die Zeitverhältnisse waren den Künsten in Deutschland nicht eben günstig. Das religiöse Ringen nahm den größten Teil der geistigen Kräfte des Volkes in Anspruch; und den deutschen Kaisern fehlten die Macht und die Mittel, sich in der Förderung der Künste hervorzutun. Was Kaiser Maximilian (1493—1519), der auch Dürer ein Jahresgehalt verlieh, gleichwohl durch die Schöpfung seiner großen Holzschnittfolgen, durch die Beschäftigung der Bildnismaler und durch die Errichtung seines gewaltigen Grabdenkmals in Innsbruck für die besten Künstler seiner Zeit getan, wird ihm unvergessen bleiben. Seinen Nachfolgern standen keine Künstler von gleicher Bedeutung mehr zur Verfügung. Als Rudolf II. (1576 bis 1612) während der letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts die Künste in Prag zu fördern suchte, konnte er dies im wesentlichen nur durch die Heranziehung auswärtiger Künstler und Kunstwerke erreichen. An der Spitze der Einzelfürsten aber, die ein warmes Herz für die Künste hatten, stand, wie Gurlitts und Brucks Untersuchungen bestätigt haben, in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Freund Luthers in Wittenberg, Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, dem es auf katholischer Seite der Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle, Mainz und Aschaffenburg gleichtat. Später gehörten die Kurfürsten Friedrich II. und Ottheinrich von der Pfalz zu den entschiedensten Kunstfreunden Deutschlands. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts traten auf protestantischer Seite noch der Markgraf Georg Friedrich von Brandenburg-Ansbach, im katholischen Lager die Bayernherzöge Albrecht V. und Wilhelm V. als verständnisvolle Förderer der Kunst hervor. Die Hauptsitze der darstellenden Künste blieben jedoch die Reichsstädte, allen voran Nürnberg und Augsburg, deren Behörden und Genossenschaften freilich weniger für die Künste übrig hatten als ihre reichen Bürger. Von diesen betätigten vor allen die Fugger in Augsburg ihren Kunstsinn in fürstlicher Weise. Aber an großen Aufträgen fehlte es auch den größten deutschen Meistern, fehlte es selbst Dürer. Einige, wie Holbein, der Maler, und Meit, der Bildhauer, fanden im Auslande Beschäftigung. Die daheim blieben, waren gezwungen, sich der Kleinkunst und den vervielfältigenden Künsten zuzuwenden, für die, da ihre Herstellungskosten sich verteilten, eher ein Absatz zu finden war; und gerade diesen Kunstzweigen, denen auch die häuslichen Lebensgewohnheiten des deutschen Volkes entgegenkamen, gerade dem Holzschnitt und dem Kupferstich, entsproß der Hauptruhm der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts. Ihre Hauptmeister, wie Dürer und Holbein, wurden und werden selbst von Italienern und Spaniern unmittelbar nach den bahnbrechenden Großmeistern Italiens genannt.

2. Die deutsche Baukunst des 16. Jahrhunderts.

Die Baukunst der „deutschen Renaissance", deren Kenntnis wir den zusammenfassenden Forschungen Lübkes, Dohmes, von Bezolds und Hofmanns, den Aufnahmen und Veröffentlichungen von Ortwein und Scheffer, von Fritsch und anderen verdanken, kann sich an Großartigkeit, Klarheit und Folgerichtigkeit ihrer Schöpfungen nicht mit ihrer italienischen Schwester messen. Im Grundriß und Aufbau bewahrte sie die überkommenen Gestaltungen. Gotische Rippengewölbe und gotisches Maßwerk beherrschten die meisten der wenigen kirchlichen Neubauten, die jetzt noch in Deutschland entstanden. Trotzige Ecktürme markierten im

Übergange vom mittelalterlichen Burgbau zum modernen Schloßbau noch oft den äußeren Rahmen der stattlichen, mit weiten Binnenhöfen ausgestatteten fürstlichen Wohnbauten, deren Treppen, von Ausnahmen abgesehen, während des ganzen Jahrhunderts noch Wendelstiegen in Hoftürmen blieben. Die Bürgerhäuser aber behielten im Äußeren ihre Giebel, im Inneren in Norddeutschland die Diele, die ihre Herkunft vom niedersächsischen Bauernhaus kennzeichnet, in Oberdeutschland bei reicheren Bauten den Hof, durch den wenigstens eine Arkadenseite das Vorderhaus mit dem Hinterhaus verbindet. Zu Schöpfungen der deutschen Renaissance werden alle diese Bauten zunächst durch ihre antikisierenden Zierstücke, die mit den symmetrisch gestalteten Blattranken, Vasen, Knäblein und Fabeltieren der oberitalienischen Frührenaissance geschmückten Pilaster und Friese und die willkürlich behandelten griechisch-römischen Säulenordnungen, deren Träger nicht selten unten ausgebauchte „Baluster“- oder „Kandelabersäulen“ sind. Zunächst an Portalen, Erkern, Treppentürmen, Giebeln und Hofhallen treten diese neuen Zierformen hervor; aber auch an durchgebildeten mehrgeschossigen Pilaster- und Halbsäulenfassaden fehlt es der deutschen Renaissance von Anfang an nicht; leider nur mangelt ihr von Haus aus das Gefühl für reine Verhältnisse und organische Gliederungen, das erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zunimmt.



Rollwerk von einem Epitaph des Johannisfriedhofs in Nürnberg. Nach R. Dohme. Vgl. Text, S. 104.

Am strengsten und organischsten antikisieren natürlich die deutschen Baumeister, die selbst in Italien gewesen. Nicht eigentlich zur deutschen Renaissance aber gehören die von Italienern in Deutschland errichteten Bauten, wie das reizende, von ionischer Rundbogenhalle umzogene Lusthaus Belvedere zu Prag (1536), der klassische Hochrenaissancehof des Residenzschlosses zu Landshut (1536—47), das formenreine ehemalige Schloßportal (1555) am Jüdenhofe zu Dresden, die Bauten Giovanni Maria Nossenis, den Mackowsky behandelt hat, namentlich seine üppige Fürstenkapelle (1585) im Dom zu Freiberg und das prachtvolle Piastenschloß zu Brieg (1547), dessen oberitalienische Baumeister dem deutschen Geschmacke freilich unter Mitwirkung deutscher Arbeiter so viele Zugeständnisse machten, daß wir es doch zur deutschen Renaissance rechnen dürfen.

Die eigentliche deutsche Renaissance-Architektur, deren Kenntnis der italienischen Formen hauptsächlich auf Ornamentstichen und Kunstbüchern beruht, entspringt der italisierten deutschen Zierkunst des 16. Jahrhunderts, die zuerst von Lichtwark, zuletzt von Deri gründlich beleuchtet worden ist. Zu ihren zeitgenössischen Quellen gehören die Holzschnitte Peter Flettners (Flötners, gest. 1546), der, nachdem Reimers seine Holzschnitte und Zeichnungen, Domanig seine Schaumünzen, Konrad Lange sein Gesamtwerk zusammengestellt, von Haupt nicht ohne Übertreibung in den Vordergrund der ganzen Entwickelung gerückt worden ist. Die einflußreichsten gedruckten Werke aber waren Vogtherrs Kunstbüchlein (1537), Flettners

Maureskenbuch (1549), Rivius' ebenfalls von Flettner illustrierter deutscher Vitruvius (1548) und schließlich das geistvoll sprudelnde Architekturbuch Wenzel Dietterlins (1598), der mit vollen Segeln ins Wunderland des Barockstils hinübersteuert.

Die deutsche Renaissance-Ornamentik beginnt mit den geschilderten (S. 103) Verzierungen der oberitalienischen Frührenaissance, die sie ins Derbere übersetzte, greift dann zu den „Grotesken" der Hochrenaissance (Bd. II, S. 604, Bd. III, S. 33), die sie in starreste Symmetrie bannte, entwickelt aber seit 1540 gleich ihrer niederländischen Schwester das sogenannte Rollwerk (Abb. S. 103), das sich zunächst in Kartuschenumrahmungen (S. 41) als Einrollungen der massiven Randflächen kundgibt, bald aber gerollte „Fahnen" und „Zungen" hervorkehrt, die sich, wie die ganzen Rahmen, verdoppelt und durchbrochen, gegenseitig durchdringen. Seit 1550 mischen sich auch „Grottesken" in diese Randbildungen, während sich die neuen echten „Maureskeu" mit unendlich fortgesponnenen Band- und Blütenstengelverschlingungen in die Füllungen drängen. Seit 1580 verwandelte die Mauteske sich dann unter dem Vortritt der Niederlande in ein bandartiges, aufgelegtes „Beschlagwerk" (Abb. S. 105), das oft durch daraufgesetzte Knöpfe wirklich wie aufgenagelt erscheint. Indem endlich die Enden dieser Beschlagbänder ab- und anschwellen, entstehen sogenannte „Keulenschwünge", die wieder an das spätgotische flammige Maßwerk erinnern, so daß die Ornamentik, gerade als die übrigen Künste sich stärker italisierten, einen selbständigen, etwas unruhigen, oft aber mit gutem Gleichgewicht durchgeführten nordischen Charakter annahm.

Seit den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts traten an Portalen, an Grabsteinumrahmungen und in Holzschnitten auch in Deutschland vereinzelte italienische Renaissancemotive hervor. Außer Dürer, an dessen erster italienischer Reise (1495) wir festhalten, war Peter Vischer der Jüngere (Bd. II, S. 510), waren wahrscheinlich auch Hans Burgkmair, Peter Flettner und Loy Hering vor 1520 in Italien gewesen; und diese Maler und Bildhauer, die den schönen Süden mit eigenen Augen gesehen, waren jedenfalls die nächsten Vermittler zwischen der italienischen Frührenaissance und der deutschen Kunst. Schmückte Dürer doch schon im zweiten Holzschnitt seiner Apokalypse (1498) einige der großen Leuchter mit Renaissancebildungen.

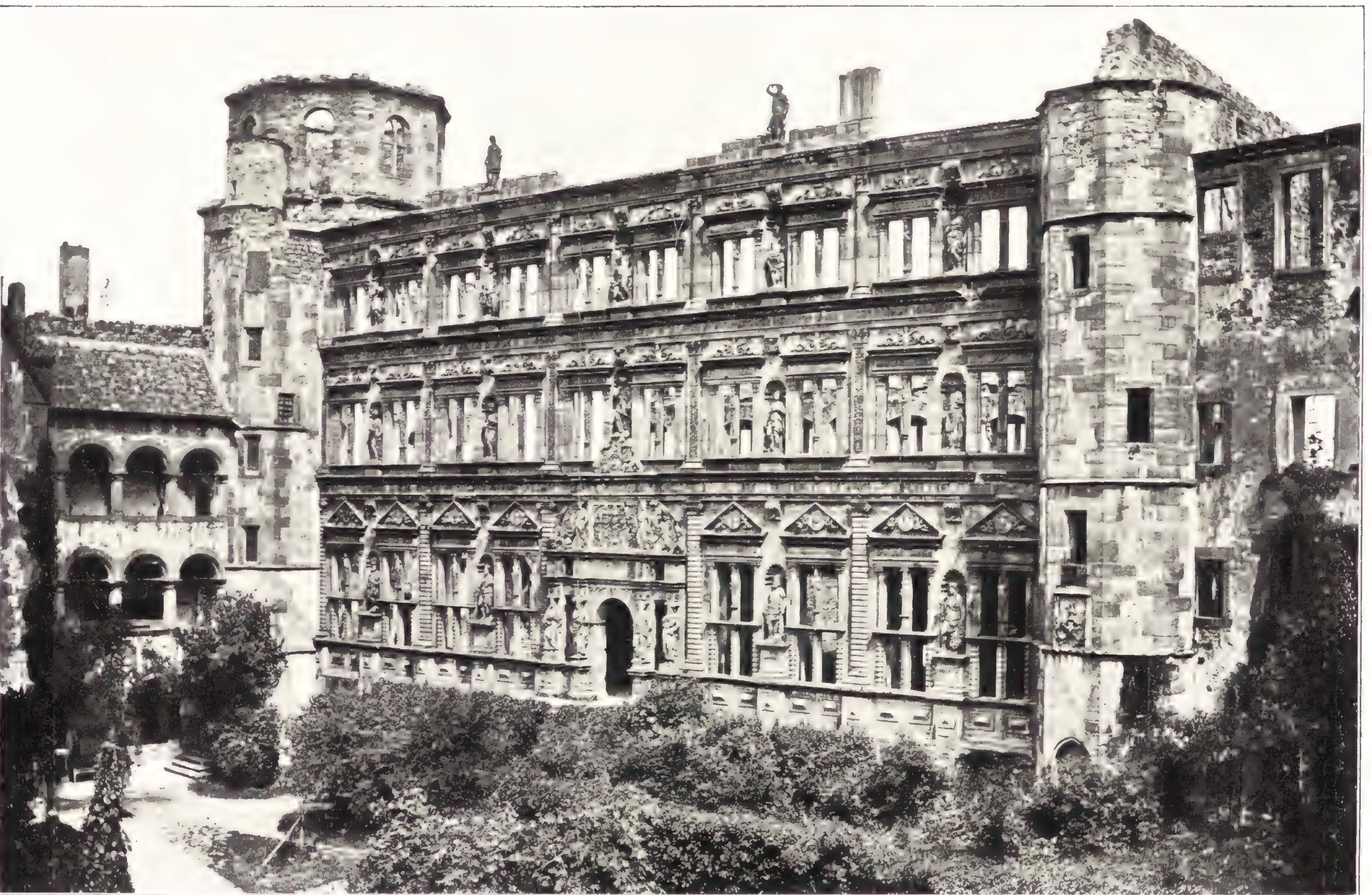
Der älteste Bau der „deutschen Renaissance" ist die Fuggerkapelle (1509—12) der Annenkirche zu Augsburg. Die Gewölbe sind gotisch; die Marmorverkleidung der Wände aber, auf deren Bildwerke wir zurückkommen, prangen in schlichter venezianischer Frührenaissance. Noch schlichter wirkt der mit verblichenen Malereien geschmückte Hof des Fuggerhauses (1515). Sichere baugewerkliche Renaissanceschöpfungen Peter Flettners sind dann der zierliche, völlig moderne dreieckige Marktbrunnen in Mainz (1526), die feinen steinernen Portal- und Friesverzierungen, der Kamin und die Saaltäfelung (1534) im Hirschvogelhaus zu Nürnberg sowie der Erker, das Portal und einige Zimmerausstattungen im benachbarten Tucherhaus, dessen äußerer Aufbau den französischen Übergangsstil widerspiegelt. Wie langsam die wirklichen Renaissanceformen sich in Süddeutschland verbreiteten, zeigen der krause Mischstil des Turmes der Kilianskirche zu Heilbronn (1529) und der edlere Übergangsstil des mit schlichten Renaissancepilastern über der gotischen Bogenhalle des Erdgeschosses geschmückten Rathauses (1535) zu Ensisheim im Elsaß.

In völliger Ausbildung tritt die „deutsche Frührenaissance" uns vornehmlich in Sachsen entgegen. Nicht erhalten hat sich die reich durch Pilasterordnungen gegliederte Giebelfassade des seit 1530 von Hans Schickentanz erbauten Georgsflügels des Dresdener Schlosses. Versetzt



1. Der Hof des Dresdener Schlosses.

Nach Photographie von F. und O. Brockmann Nachfolger (R. Tamme) in Dresden.

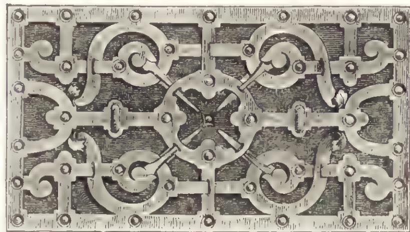


2. Der Hof des Heidelberger Schlosses.

Nach Photographie von E. von König in Heidelberg.

erhalten hat sich nur das klar gegliederte und reich verzierte Georgentor dieses Baues (Abb. S. 106), über dessen kunstgeschichtliche Herkunft ein Vergleich mit der Porta della Rana am Dom zu Como keinen Zweifel läßt. Dann folgte der mächtige, von Konrad Krebs errichtete Ostflügel des Schlosses zu Torgau (1532—36; Schrift von Lewy), dessen Doppelfenster immer noch spätgotische Vorhangbogen (Bd. II, S. 534) zeigen, während die Renaissancezierkunst alle ihre Reize an den Brüstungen, Erkern und Turmhallen des Haupthofes, besonders an dem großartigen, von Riesenfenstern erleuchteten, noch spätgotisch gewölbten Wendeltreppenvorbau zu entfalten sucht. Weniger mächtig, doch geschlossener tritt uns Kaspar Vogts „Neubau" des Dresdener Schlosses (1547) entgegen, dessen Schaustück wieder der große Hof ist (Taf. 11, Abb. 1). Der turmartige Mittelvorsprung ist in vier Geschossen mit offenen, von Säulen getragenen Bogenhallen, die Ecktürme, die die Wendeltreppen bergen, sind mit reichverzierten Frührenaissancepilastern geschmückt. Schlicht und vornehm aber entfaltete das nur in Abbildungen erhaltene, seit 1538 von Kaspar Theiß errichtete Berliner Schloß den gleichen Stil.

Im bürgerlichen Wohnbau Norddeutschlands bleibt während der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Fachwerkbau, der konstruktivste aller deutschen Baustile, künstlerisch anziehender als der Steinbau. Seine Zierformen im Schnitzwerk der Ständer, der Schwellen, der vorspringenden Balkenköpfe und der Brüstungen entspringen der konstruktiven Bedeutung dieser Bauteile, wie das palmettenartige Fächer- oder Muschelmotiv, die Streben verdeckend, hier stets am Fuß der Ständer erscheint oder die Fensterbrüstungen füllt. Hildesheim, dessen Giebelfassaden manchmal nur geschnitztes und bemaltes Holzwerk nach außen kehren, und Braunschweig und Halberstadt, deren Häuser ihre Langseiten den Straßen zuwenden, sind am reichsten an künstlerisch wirksamen Bauten dieser Art. In Hildesheim ragt das Knochenhaueramthaus (1529), in Braunschweig die „alte Wage" (1534) hervor.


Beschlagwerk vom Marktbrunnen zu Rothenburg o. d. T. Nach R. Dohme.

Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts feiert die deutsche Renaissance ihre schönsten Triumphe, obgleich sie in Norddeutschland jetzt offensichtlich unter niederländischer Einwirkung steht, in Süddeutschland aber erneuten oberitalienischen Einflüssen unterliegt. Jedenfalls ist manches als selbständige Parallelentwickelung aufzufassen, was als Abhängigkeit erscheint; und jedenfalls haben die prächtigsten deutschen Renaissancebauten dieser Zeit sich nicht nur Italien, sondern auch den stammverwandten Niederlanden gegenüber ihre Selbständigkeit durch aneignende Arbeit errungen.

Der Kirchenbau lag immer noch nahezu brach. Die Schloßkapellen der protestantischen Fürsten, deren älteste die von Torgau (1544) ist, waren einschiffige Emporenkirchen mit gotischen Netzgewölben. Auch die mit Renaissanceverzierungen geschmückten Emporen der spätgotischen, hallenförmigen Marienkirche des Kardinals Albrecht von Brandenburg in Halle (1530) sind erst protestantischen Ursprungs (1554). Wie die niederländische Renaissance in Obersachsen einbrach, zeigt die Schloßkapelle zu Augustusburg (1570), ein tonnengewölbter, mit toskanischen Halbsäulen ausgestatteter Emporenbau des Erhard van der Meer. Den katholischen Renaissancestil der Gegenreformation schuf die 1582—97 vom Bischof Julius

errichtete Universitätskirche in Würzburg (Julius-Stil), deren Inneres sich trotz gotischer Maßwerkfenster als zweistöckige Emporenkirche in klassischen Arkadenordnungen aufbaut. Die erste reine Renaissancekirche Deutschlands aber, ja die mächtigste kirchliche Schöpfung der deutschen



Das ehemalige Portal des Georgentors in Dresden. Nach Photographie von F. und O. Brockmann Nachfolger (R. Tamme) in Dresden. Vgl. Text, S. 105.

Renaissance ist die gleichzeitige Jesuitenkirche (Michaels-Hofkirche) in München, ein einheitlicher, von gewaltigem Tonnengewölbe bedeckter Raum, der von Seitenkapellen statt der Seitenschiffe eingefaßt, durch das hohe Querschiff vor dem Chor schon im Grundriß, durch die Emporen über den Seitenkapellen im Aufbau gegliedert, durch Statuennischen zwischen korinthischen Doppelpilastern im unteren Teil des Langhauses feinfühlig geschmückt wird.

An der Spitze der Schloßbauten dieser Zeit steht das Heidelberger Schloß, das, 1689 und 1693 von den Franzosen zerstört, noch als Ruine, von frischem Waldesgrün umrauscht, durch seine Verknüpfung von Bauten verschiedener Jahrhunderte einen einzigen malerisch-architektonischen Reiz ausübt. Zusammenfassend haben Oechelhäuser und Koch und Seitz es uns veranschaulicht. Der „Saalbau" Kurfürst Friedrichs II. (1544—46) und der Ottheinrichsbau des Kurfürsten Otto Heinrich (1556—59), die in der Nordostecke des Gesamtbaues im rechten Winkel aneinandergrenzen (Taf. 11, Abb. 2), gehören zu den Hauptschöpfungen der deutschen Renaissance. Der Saalbau, dessen Hauptsaal ganz mit Glasspiegeln bedeckt war, wirkt baulich besonders durch seine dem Hofe zugekehrten zweistöckigen Bogenhallen. Der Ottheinrichsbau aber entfaltet die vollste Renaissancepracht. Daß er nicht schon, wie Haupt und Koffmann meinten, unter Friedrich II., sondern, der Überlieferung entsprechend, erst unter Ottheinrich in Angriff genommen worden, haben Hofmann und Rott siegreich bewiesen. Daß sein Schöpfer der Oberbaumeister beider Fürsten, Hans Engelhardt, gewesen, hat Rott allen früheren Vermutungen gegenüber glaubhaft gemacht. Daß sich niederländische und italienische Erinnerungen in der außerordentlich reichen Hoffassade kreuzen, braucht nicht geleugnet zu werden. Aus der freien Gestaltung, Umwertung und Zusammenfügung verschiedener Elemente ist sie doch als selbständige Schöpfung deutscher Renaissance hervorgegangen. Standbilder in Muschelnischen teilen sich mit Giebelfenstern und reichverzierten Pilastern und Halbsäulen in die Gliederung der dreistöckigen Schauseite, deren gut abgemessene Verhältnisse alles organisch beseelen. Die Giebel haben sich nicht erhalten. Das mächtige Atlantenportal wird bereits von jenen Rollwerkmotiven bekrönt, die etwas später in noch ausgeprägterer Gestalt am Schloßportal in Tübingen wiederkehren.

Das Hofarkadenmotiv des Heidelberger „Saalbaues" verleiht, mannigfaltig abgewandelt, auch anderen gleichzeitigen Fürstenschlössern Süddeutschlands ihren Hauptreiz: so schon dem Schlosse Otto Heinrichs zu Neuburg an der Donau, so dem alten Schlosse Herzog Christophs in Stuttgart (1553), der Hauptschöpfung des Baumeisters Aberlin Tretsch, so der mächtigen, vom Markgrafen Georg Friedrich seit 1555 durch Kaspar Vischer errichteten Plassenburg bei Kulmbach, deren Arkaden ganz mit Frührenaissanceornamenten übersponnen sind. Aber auch das Marstallgebäude Albrechts V. in München (jetzt Münze) wirkt vornehmlich durch seinen kräftigen Bogenhallenhof. In der neuen Münchener Residenz, die sich erst im 17. Jahrhundert in voller Pracht erhob, gehören einzelne Räume, wie Friedrich Sustris', des vielseitigen Niederländers, „Grottenhof", doch schon dem Zeitalter Wilhelms V. an.

Der selbständigste und schönste Renaissancebau Deutschlands muß das 1846 abgebrochene „Lusthaus" Herzog Ludwigs in Stuttgart (seit 1575) gewesen sein, ein freistehender, im Erdgeschoß kühlende Wasserbecken bergender, von Säulenhallen umgebener Giebelbau, dessen Hauptmeister Georg Behr hieß (Abb. S. 108). Sein Mitarbeiter aber war sein Schüler Heinrich Schickhardt (1558—1634), dessen selbständige, ziemlich glatt italisierende Bauten erst dem 17. Jahrhundert angehören.

In Norddeutschland entfaltete der Schloßbau jetzt namentlich in Mecklenburg unter den kunstsinnigen Herzögen Johann Albrecht und Ulrich eigenartige Reize. Das Muster eines modernen Backsteinbaues mit künstlerischer Stuckverkleidung ist Herzog Ulrichs Schloß zu Güstrow (seit 1558), dessen massige Gliederung nur durch Vor- und Rücksprünge, Ecktürme und Friesbänder bewirkt wird. Das Muster eines unverputzten, mit Terrakottaplatten verbrämten Ziegelbaues hingegen ist Herzog Albrechts, von Sarre beschriebener Fürstenhof zu Wismar

(1555), dessen Terrakotten aus der Fabrik des Statius von Düren in Lübeck sich freilich an anderen Gebäuden wiederfinden, hier indessen die Gesamtwirkung besonders feinfühlig heben. Von den kleinen nordwestdeutschen Schlössern, die sich mit diesen Prachtbauten nicht messen können, sind manche, wie das zu Wolbeck bei Münster, entwickelungsgeschichtlich lehrreich. Charakteristisch sind die Treppengiebel der Häuser dieser Gegenden. Ihre Stufen sind mit jenen halbkreisförmig umschriebenen Fächern bekrönt, die die Holzbaukunst als Fußstücke verwandte. Am Rathaus zu Rinteln dienen sie sogar als Fensterbekrönungen. Die Weiterentwickelung, die Pauli vortrefflich dargelegt hat, zeigt dann, wie diese Zierstücke allmählich Voluten weichen, denen sich Teile von ihnen noch einschmiegen, bis schließlich das Roll- und Beschlagwerk alles umspinnt.



Das ehemalige Lusthaus in Stuttgart. Nach R. Dohme. Vgl. Text, S. 107.

Dem deutschen Rathausbau der Renaissance hat Grisebach die jüngste Schrift gewidmet. Unter den oberrheinischen Rathäusern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bietet das zu Mülhausen im Elsaß (1552) ein Hauptbeispiel der oberdeutschen Fassadenmalerei, die eine perspektivische Scheinarchitektur nicht immer stilvoll vor die wirkliche setzt, prangte das ehemalige Rathaus zu Straßburg aber (1585) in der plastischen Fülle des Heidelberger Schlosses. Am Niederrhein erhebt sich die schöne Vorhalle des Rathauses zu Köln (Abb. S. 109), die Meisterschöpfung Wilhelm Wernickes (1569), in zwei „Lauben"-Geschossen mit vorgelegtem korinthischen Säulengerüst. Im Herzen Deutschlands wirken die machtvollen Rathäuser zu Rothenburg ob der Tauber (1572), zu Schweinfurt (1570) und zu Altenburg (1562) namentlich durch ihre geschlossene, dem Bedürfnis entsprossene, malerisch gestaltete und getürmte Gesamtanlage. Jünger war das zierliche Rathaus zu Lemgo (1589), älter dagegen das ehemalige Rathaus zu Leipzig (1556), über dessen Baumeister Hieronymus Lotter uns Wustmann unterrichtet hat. Das Lübecker Rathaus wurde 1570 durch einen Renaissancevorbau niederländischen Stils modernisiert. Vollends holländisch ist das 1574—76 durch Marten Arens aus Delft erbaute fensterreiche Rathaus zu Emden, vollends flämisch das 1585 von Anton van Obbergen aus Mecheln errichtete alte Rathaus zu Danzig, in dem Vredeman de Vries aus Leeuwarden (1596) den reichen Schmuck der Sommerratsstube schuf.

Auch andere norddeutsche Rat- und Kaufhäuser bergen außerordentlich reich getäfelte und geschnitzte Zimmer. Von der Mitte des Jahrhunderts an, der die schöne Täfelung des



Wilhelm Wernickes Renaissancevorhalle des Rathauses zu Köln. Nach Photographie.

Kapitelsaales in Münster angehört, läßt sich eine Entwickelung von der Verwertung wirklichen Rahmenwerks bis zur Nachahmung eigentlicher Bauformen verfolgen. Hauptschöpfungen dieser Art sind der Friedenssaal im Rathaus zu Münster, Hans Dreges prächtige Täfelung

des Fredenhagenschen Zimmers (1573—85) im Hause der Kaufleute zu Lübeck und Gerdt Suttmeiers Ratssaal zu Lüneburg (1568) mit den üppigen Türen des von Behnke besprochenen Bildschnitzers Albert von Soest (1568—84).

Der Privatbau dieses Zeitraumes zeitigt in Süddeutschland nur langsame Fortschritte. Zeigt das wirkungsvoll gelegene Toplersche Haus (1590) in Nürnberg noch spätgotische Formen, so entfaltet das Haus zum Ritter in Heidelberg (1592) freilich alle Reize des dortigen Schloßstils. Italienische Schöpfungen auf deutschem Boden aber sind das Rittersche Haus in Luzern (1557), das Geltenzunfthaus in Basel und die vielbesprochenen, von Ponzano im Groteskenstil ausgeschmückten Zimmer von 1570 und 1572 im Fuggerhause zu Augsburg. Die oberdeutsche Art der Fassadenmalerei dagegen, an der auch Holbein sich erfolgreich beteiligte, kennzeichnen das Haus zum weißen Adler zu Stein am Rhein und das 1570 von Tobias Stimmer bemalte Haus zum Ritter in Schaffhausen.

In Norddeutschland entwickelte der Holzbau sich in den bereits geschilderten Bahnen (S. 105) weiter. Aber auch der Steinbau, der in einigen Küstengebieten aus Hausteinverbrämungen von Backsteinbauten nach holländischer Art bestand, erzeugte hier jetzt eine Reihe eigenartig prächtiger, reich mit Pilaster- oder Halbsäulensystemen gegliederter Bürgerhäuser, von denen nur das hochgegiebelte Gewandhaus (1590) in Braunschweig, das breitgelagerte Kaiserhaus in Hildesheim (1587), das prächtige Giebelhaus an der Breiten Straße zu Lemgo (1571) und das zierlichere Giebelhaus an der Osterstraße zu Hameln (1576) genannt seien. Hameln bildete ein kleines, von Pauli gekennzeichnetes Stilgebiet für sich. In Danzig endlich, dessen Straßen durch die „Beischläge", hochgetreppte Altansitze vor der Haustür, malerisch belebt werden, bietet besonders die Langegasse eine Reihe anziehender, wenn auch schmaler Renaissancehäuser dieser Zeit, von denen das wahrscheinlich von einem Niederländer erbaute Steffensche Haus eines der folgerichtigsten und prächtigsten ist. Gerade in Danzig stand der niederländische Stil in Blüte.

Bunt und kraus genug ist das Gesamtbild der deutschen Baukunst des 16. Jahrhunderts. Aber ihre wohnlichen, verschiedenen Zwecken mit warmem Wirklichkeitssinn angepaßten Räume spiegeln auch manche Herzensbedürfnisse des deutschen Volkes wider, und selbst ihre Schmuckformen bleiben von frischem Eigenleben erfüllt, solange sie von der Antike, anstatt gefangen genommen, nur angeregt werden. Wir werden sehen, daß die deutsche Renaissance als solche noch die Schwelle des 17. Jahrhunderts überschreitet, dann jedoch rasch strenger klassischen oder barockeren Gepflogenheiten verfällt.

3. Die deutsche Bildnerei des 16. Jahrhunderts.

Die großen deutschen Bildhauer der Übergangszeit vom 15. ins 16. Jahrhundert, Vit Stoß, Adam Kraft, Peter Vischer und Tilman Riemenschneider, die ihrem selbständigen Natur- und Stilgefühl in bedeutendem Holz-, Stein- und Erzbildwerk ewiggültigen Ausdruck verliehen, haben wir, ihrer Lebenszeit und ihrer spätgotischen Grundempfindung entsprechend, schon im zweiten Bande (S. 497—516) besprochen. Nach ihnen ging es in Deutschland nicht nur mit den großen Meistern, sondern auch mit den Bestellungen großer Bildwerke rasch zur Neige. Der Kampf der Bekenntnisse wirkte gerade auf diesem Gebiet einschüchternd. Lebensgroße Bildwerke wurden fast nur noch an Grabdenkmälern angebracht, die zu Hunderten entstanden, meist aber zu handwerksmäßig dreinschauen, um uns festzuhalten. Dasselbe gilt von den Altären, Schmuckrelieftafeln und Täfelungsschnitzereien. Namhafte Meister finden



1. Das Relief der „Philisterschlacht“ (nach Dürers Entwurf) in der Annenkirche zu Augsburg.

Nach Photographie von Fr. Höfle in Augsburg.



2. Benedikt Wurzelbauers Tugendbrunnen in Nürnberg.

Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg.

wir hauptsächlich auf dem Gebiete der Kleinbildnerei. Neudörfer und Hochstetten verdanken wir alte Mitteilungen zur Geschichte der deutschen Renaissancebildnerei, Lübke und Bode ihre besten Darstellungen.

An ihrer Spitze steht der Bildschmuck (1510—12) der Fuggerkapelle in der Annenkirche zu Augsburg. Robert Vischer hat nachgewiesen, daß kein Geringerer als Dürer die Vorlagen zu den beiden großen Marmorreliefs der Philisterschlacht (Taf. 12, Abb. 1) und der Auferstehung mit den im Todesschlafe ruhenden Gestalten der Fugger in ihren Staffeln gezeichnet hat. Allgemein aber galt der um 1460 in Ulm geborene, 1523/24 gestorbene Bildhauer Adolf Daucher (Dauer) für den ausführenden Künstler, bis Otto Wiegand dies bestritt und Felix Mader ihre Ausführung vielleicht mit Recht auf Loy Hering zurückführte. Sicher von Adolf Daucher und seinem Sohne Hans Adolf rühren die kräftigen, herb und sicher in Holz geschnitzten alttestamentlichen Halbfiguren mit den Zügen der Fugger vom Chorgestühl der Kapelle her (Abb.), von denen jetzt fünfzehn dem Berliner Kaiser Friedrich-Museum gehören, eine die Figdorsche Sammlung in Wien schmückt; und ein sicheres Werk Adolf Dauchers ist auch der steinerne Renaissancealtar (1518—22) mit der Sippe Christi in der Stadtkirche zu Annaberg.



Judith. Holzbüste von Adolf Daucher vom ehemaligen Chorstuhl der Fuggerkapelle in Augsburg. Nach O. Wiegand.

Die Hauptschöpfung der deutschen Renaissancebildnerei nach Vischers Sebaldusgrab (Bd. II, S. 511) aber ist das Denkmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck, dessen Geschichte Schönherr ausführlich erzählt hat. Der ursprüngliche Erfinder war Konrad Peutinger, der gelehrte Stadtschreiber von Augsburg. Den reich mit 24 Reliefs aus dem Leben Maximilians geschmückten Sarg, auf dessen Deckel die Erzfigur des Kaisers kniet, während an seinen Ecken die bewegten Erzbilder der Tugenden sitzen, umstehen im Geviert 28 (statt der geplanten 40) lebensgroße Erzstandbilder der Vorfahren des Kaisers, von denen die beiden schönsten (Bd. II, S. 513) aus der Werkstatt Peter Vischers stammten. Die übrigen, die von Malern wie Gilg Sesselschreiber, Christoph Amberger und Jörg Kolderer, der 1540 starb, entworfen, von Gießern wie Stefan Godl, der 1534 starb, und Peter und Gregor Löffler gegossen worden, sind ungleich an Wert. Die Sesselschreiberschen sind bei derber, trockener Formengabe durch die sorgfältige Ausführung des Beiwerks an Kleidern und Rüstungen ausgezeichnet. Zu den formenreinsten gehören die von Kolderer gezeichneten, von Godl gegossenen Erzbilder des Erzherzogs Sigismund (1523; Abb. S. 112) und der Kaiserin Maria Blanca (1525). Zur Herstellung des Marmorsarkophags wurden 1561 die drei Brüder Abel aus Köln verpflichtet. Florian Abel (gest. 1565), der Hofmaler in Prag war, entwarf die dramatisch anschaulichen Reliefs, Bernhard Abel (gest. 1563) und Arnold Abel (gest. 1564) übernahmen die Marmorarbeit, brachten sie aber nicht zustande, sondern übertrugen sie 1562 Alexander Colin aus Mecheln, der sie technisch meisterhaft, wenn auch schon in verallgemeinerter Formensprache, vollendete. Auch modellierte Colin jene vier Ecktugenden, die Hans Lendenstreich aus München 1570 goß, und die stattliche, sprechende Gestalt des betenden Kaisers, deren Guß 1582—84 von dem Italiener Ludovico de Duca ausgeführt wurde.

Von den übrigen Augsburger Bildhauern der ersten Hälfte des Jahrhunderts scheinen die Söhne Adolf Dauchers, der schon genannte Hans Adolf und Hans, selbstschöpferischer veranlagt gewesen zu sein als ihr Vater. Hans Daucher, dem Bode und Habich Aufsätze gewidmet haben, tritt uns in seinen Steinreliefs, wie dem Parisurteil der Ambraser Sammlung zu Wien, dem scherzhaften Wettkampf zwischen Dürer und Spengler im Berliner Museum, dem Epitaph des Ritters Funk-Herwart in der Magdalenenkapelle zu Augsburg und dem Kaiser Max als Ritter Georg aus der Lannaschen Sammlung zu Prag, als tüchtiger Meister von frischer Formensprache entgegen. Ein Schüler jenes schon 1508 oder 1509 gestorbenen Hans Beilin (Bäuerlein) aber, in dessen Zollerndenkmal im Dom zu Augsburg (Bd. II, S. 498) wir das Licht der Neuzeit dämmern sahen, war Loy Hering (gest. um 1554), dessen Eltzsche Grabtafel in der Pfarrkirche zu Boppard ihr Relief dem Dürerschen Holzschnitt der Dreieinigkeit entlehnt. Auch Herings Grabsteine in den Domen zu Bamberg, Würzburg, Eichstätt und seine Altäre in Eichstätt und anderen Orten sind großenteils mit Reliefs nach „Visierungen" anderer Meister, jedoch mit selbsterschauten Bildnissen und einer unmittelbar übernommenen oberitalienischen Renaissanceornamentik ausgestattet.


Erzstatue des Erzherzogs Sigismund vom Grabmal Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck. Nach Schönherr. Vgl. Text, S. 111.

Als Augsburg dann gegen Ende des Jahrhunderts mit Brunnen geschmückt werden sollte, berief man, bezeichnend genug, niederländische Meister. Im Sinne des Giovanni da Bologna (S. 50) schuf Hubert Gerhard von Herzogenbusch 1589—94 den beziehungsreichen Augustusbrunnen, während Adrian de Vries vom Haag (um 1560—1627), auf den wir zurückkommen, 1599 den Merkurbrunnen und 1602 den prächtigen Herkulesbrunnen mit seinen noch ziemlich formenschlichten Najaden vollendete. In Augsburg aber wurden die ehernen Gestalten dieser Brunnen gegossen. Die Technik erhielt sich länger als die Kunst.

Das Nürnberger Kunstleben beherrschte seit 1500 neben den genannten älteren großen Bildhauern die ernste Riesengestalt Albrecht Dürers (1471—1528). Die Streitfrage, ob Dürer auch bildnerisch tätig gewesen, wird neuerdings dahin entschieden, daß ein berühmtes, zuletzt von Halm besprochenes, oft wiederholtes Relief einer stehenden, vom Rücken gesehenen weiblichen Aktfigur, dessen Steinoriginal sich im South Kensington-Museum zu London befindet, und drei Schaumünzen, die zwei männliche Bildnisse und einen weiblichen Kopf darstellen, in der Tat auf ihn zurückgehen. Friedländer denkt bei einer vortrefflichen, aus Buchs geschnitzten nackten weiblichen Figur in Berliner Privatbesitz sogar an Dürers eigene Hand. Sichereren Boden aber gewinnen wir, wenn wir zur Werkstatt Peter Vischers zurückkehren. Die drei großen ehernen Grabplatten, an denen seine Söhne Peter Vischer der Jüngere

(1487—1528) und **Hans Vischer** (1488 bis nach 1549) mitgearbeitet, haben wir schon kennen gelernt (Bd. II, S. 513). Nachzutragen wäre Hans Vischers schon ziemlich glattes Grabmal des Bischofs Sigismund im Dom zu Merseburg (1540). Zu den trefflichsten Arbeiten der deutschen Renaissance aber gehören die kleinen Bronzebildwerke der beiden Brüder. Voll inneren Lebens sind Peter Vischers des Jüngeren vier Plaketten, die Orpheus und Eurydike darstellen. Drei von ihnen, die dem Berliner Museum, der Hamburger Kunsthalle und dem Stifte Sankt Paul in Kärnten gehören, zeigen Eurydike noch im Begriffe, ihrem zurückbleibenden Gatten zu folgen, die vierte, in der Sammlung Dreyfus zu Paris, gibt sie bereits in einer Bewegung wieder, die ihre Rückkehr zum Hades vorbereitet. In rundem Bronzeguß folgen die beiden berühmten Tintenfässer, die eine nackte Frau mit einem Totenkopf zu ihren Füßen in sinnbildlich entgegengesetzter Auffassung darstellen, bei Mr. Fortnum in Stanmore und im Ashmole-Museum zu Oxford. Von der Hand Peter Vischers des Jüngeren rühren ferner drei Denkmünzen her, von denen die von 1507, die Hermann Vischer, seinen frühverstorbenen Bruder (Bd. II, S. 509), wiedergibt, die älteste aller deutschen Medaillen ist. Eine sinnbildliche Zeichnung seiner Hand im Goethe-Museum zu Weimar ist die früheste künstlerische Verherrlichung der Reformation. Endlich schreibt Seeger Peter Vischer dem Jüngeren noch die feine, schlanke stehende Holzgestalt der mit gerungenen Händen sinnend gen Himmel blickenden Madonna (Abb. S. 114) im Germanischen Museum zu, die jedenfalls zu den schönsten Renaissancebildwerken der Nürnberger Blütezeit gehört. Aber auch Hans Vischer erscheint in seinem durch einen Stich Barbaris (Bd. II, S. 639) eingegebenen kleinen Bogenschützen Apollo vom Rathaushof (1534) im Germanischen Museum, dem ein nackter Jüngling des Münchener Nationalmuseums entspricht, als fein empfindender Kleinmeister der Erzbildnerei.

Kein geborener Nürnberger, nach Haupts Vermutung vielmehr Bodensee-Schweizer war jener vielseitige, viel gewanderte, 1546 gestorbene **Peter Flettner** (S. 103), der sich um 1522 in Nürnberg niederließ. Als Bildner war er zunächst Bildschnitzer. Sein bezeichneter kleiner Buchs-Adam im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien ist kräftig realistisch empfunden. Seine zahlreichen, merkwürdig landschaftlich aufgefaßten mythologischen und sinnbildlichen Blei- und Bronzeplaketten, die meist als Goldschmiedevorlagen gemeint sind, und seine nicht minder zahlreichen Schaumünzen, deren Profilbildnisse keckes Leben atmen, zeigen ihn als vielseitigen Renaissancebildner. Im Besitze der Familie Holzschuher zu Augsburg befindet sich sein in Silber gefaßter Kokusnußpokal, dessen Fuß einen Weinstock mit ausgelassenen Gruppen, dessen Bauch bacchische Vorgänge, dessen Deckel Bergmannsszenen darstellt. Galt seit Neudörfers Lob der Wiener **Wenzel Jamnitzer** (1508—88) als der Großmeister der deutschen Goldschmiede, so meint Lange, nicht dieser, sondern Flettner sei als der deutsche Benvenuto Cellini anzusehen. Indessen bleibt Jamnitzers zierlicher Tafelaufsatz von 1549, im Besitze der Frankfurter Rothschilds, doch ein Hauptwerk der Nürnberger Goldschmiedekunst. Alle Mängel und Vorzüge der meist nach gestochenen, gezeichneten oder geschnitzten Vorlagen der Maler und Plakettenformer arbeitenden deutschen Goldschmiedekunst aber vergegenwärtigen uns die Prachtgefäße des Lüneburger Silberschatzes im Berliner Kunstgewerbemuseum.

An dem reich mit Reliefs geschmückten Silberaltar des Domes von Krakau arbeitete neben Flettner der Nürnberger **Pankraz Labenwolf**, der in dem berühmten, in Erz gegossenen „Gänsemännchen" seines Brunnens in Nürnberg (1557; Abb. S. 116) noch ein unmittelbar empfundenes Werk echter Volkskunst schuf, wogegen **Benedikt Wurzelbauers**

„Tugendbrunnen" (1589; Taf. 12, Abb. 2), dessen Wasserstrahlen den Brüsten der weiblichen Gestalten der „Tugenden" entspringen, schon absichtlicher formenglatt wirkt.

Der tüchtigste Bildner, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dem Rheingebiet entsproß, war Konrad Meit (Meyt) von Worms, dessen Wirksamkeit Bode und zuletzt Vöge geschildert haben. Seine bezeichnete Alabasterstatuette einer nackten Judith im Münchener Nationalmuseum ist eine fleischige, rücksichtslos natürliche Frauengestalt mit aufgebundenen Zöpfen. Ihr gleichen die kecken Buchsbaumstatuetten Adams und Evas im Gothaer Museum und im Österreichischen Museum zu Wien sowie eine Reihe vortrefflicher Büsten, von denen die sprechende, jugendlich-männliche Büste des Kaiser Friedrich-Museums hervorgehoben sei. Meits große Hauptwerke im Ausland aber sind seine doppelt, tot und lebend, dargestellten Grabfiguren des Herzogs Philibert von Savoyen und seiner Gattin Margareta von Österreich in Saint Nicolas de Tolentin zu Brou in Frankreich (1526—32). Dazu das Liegebild der Margareta von Bourbon, der Mutter des Herzogs, und die reizenden, schwellendes Leben atmenden Flügelknäblein, die die oberen, lebend gedachten Liegebilder umspielen. Meit ist weder für die Gesamtentwürfe, noch für die gotische Architektur verantwortlich. Aber die fünf Liegebilder, die, teils in Alabaster, teils in Marmor ausgeführt, von frischester und feinster Durchbildung sind, und jene anmutigen Putten sind nach Vöge im wesentlichen sein Eigentum. Weicheres, Frischeres — und Italienischeres als diese Flügelknäblein hat die deutsche Kunst überhaupt nicht geschaffen.



Die betende Madonna. Holzschnitzstandbild im Germanischen Museum zu Nürnberg. Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg. Vgl. Text, S. 113.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dagegen finden wir in Heidelberg neben jenen Brüdern Abel (S. 111) aus Köln, die hier die leider von den Franzosen zerstörten Grabmäler Otto Heinrichs und Philipps von der Pfalz ausführten, bereits jenen Niederländer Alexander Colin (S. 111) beschäftigt, der, nachdem er seit 1558 den größten Teil des ziemlich äußerlich empfundenen bildnerischen Schmuckes des Ottheinrichbaues geschaffen, nach Österreich übersiedelte, wo er nach Vollendung seiner Arbeiten am Maximiliandenkmal in Innsbruck (S. 111) noch Werke schuf wie die stattlichen, wenn auch nicht sonderlich tief greifenden Kaisergrabmäler im Dom zu Prag (1564—89) und wie die schmucken Denkmäler Philippine Welsers und ihres Gemahls in der Hofkirche zu Innsbruck (1580—96).

Die Weiterentwickelung der niederrheinischen Bildhauerschule zu Calcar (Bd. II, S. 478) unter Heinrich Douwermann, der 1510 zuerst genannt wird, seinem Sohne Johann Douwermann und deren Schüler Arnold Tricht, der 1561 zuletzt erwähnt wird, hat Beißel untersucht. Gerade zwischen 1510 und 1561 vollzog sich an den Bildwerken dieser Meister in Kleve, Calcar und Xanten der Übergang von der Spätgotik zur Renaissance.

In Sachsen steht jener Daucherſche Altar von 1522 in der Stadtkirche zu Annaberg am Eingang der bildnerischen Renaissance. Die hundert biblischen und sinnbildlichen Brüstungsreliefs derselben Kirche, die Theophil Ehrenfried mit seinen Gesellen gleichzeitig ausführte, sind noch durchaus spätgotisch empfunden. Die obersächsischen Holzschnitzaltäre aber (Bd. II, S. 578), die ihrer Mehrzahl nach erst dem 16. Jahrhundert angehören, können wir hier um so weniger weiter verfolgen, als Flechsigs Untersuchung ihres Werdeganges noch nicht abgeschlossen ist. Nur ein niedersächsischer Meister, der sich wahrscheinlich an den kleinfigurigen niederländischen Holzschnitzaltären gebildet, die damals Norddeutschland (Bd. II, S. 415) überschwemmten, Hans Brüggemann von Walsrode, hebt sich als kernige, künstlerische Persönlichkeit hervor. Sach, Michelsen und Doebner haben ihn uns näher gebracht. Sein Hauptwerk ist der große Schnitzaltar (1515—21) im Dom zu Schleswig, dessen unbemalte Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi sich in ihrem krausen, spätgotischen Rahmenwerk nicht sowohl durch Formenreinheit der Einzelgestalten und Abrundung der Gruppen als durch dramatisch belebte Wiedergabe der dargestellten Geschehnisse auszeichnen.

Die Steinbildnerei geriet in Ober- wie in Niedersachsen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter den Einfluß der bereits italisierten niederländischen Kunst. Dies zeigt das stattliche, figurenreiche Grabmal des Kurfürsten Moritz im Dom zu Freiberg (1588—94), an dem verschiedene niederländische Künstler beschäftigt waren. Dies zeigen aber auch die Grabmäler des Friesenfürsten Enno II. in der Hauptkirche zu Emden, des Erzbischofs Adolf von Schauenberg (nach 1556) und seines Bruders im Dom zu Köln, des Königs Friedrich I. von Dänemark im Dom zu Schleswig (1555), ein Werk des berühmten Antwerpener Cornelis Floris (S. 156), und das schon leerer und manierierter dreinschauende Grabmal des Friesenfürsten Edo Wiemken (1561—64) in der Kirche zu Jever. Die Art, wie die Verstorbenen auf den stattlichen, oft von Karyatiden getragenen Sargbauten ausgestreckt liegen, erinnert überall an die niederländische Kunst. Daß aber auch in Schlesien die ähnliche Entwickelung der steinernen Grabbildnerei in die niederländische Strömung einmündete, hat Haendke gezeigt.

Die deutschesten Bildwerke blieben im ganzen 16. Jahrhundert jene Schöpfungen der Kleinkünste, unter denen noch Schaumünzen, wie die Hans Schwarz' und Friedrich Hagenauers, die Erman untersucht hat, eine hervorragende Rolle spielen. Je großzügiger der deutsche Geschmack gegen Ende des Jahrhunderts wurde, je glattere und reinere Formen er verlangte, desto weiter öffneten sich der Ausländerei und den Ausländern die Tore.

4. Die deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts.

Die führende Kunst dieses Zeitraums war auch in Deutschland die Malerei, die gerade hier die „Griffelkunst" der Zeichnung, des Holzschnitts, des Kupferstichs und der Radierung einschloß. Gerade in diesen zeichnerischen Werken entfaltete die deutsche Flächenkunst ihr ganzes Wollen und Können: ihren Ernst und ihren Humor, ihre Volkstümlichkeit und ihre Gelehrsamkeit, ihren eindringlichen Wirklichkeitssinn und ihre feurige Einbildungskraft, ihre innige Herzenswärme und ihre technische Tüchtigkeit. Gerade die Zeichner, Kupferstecher und Holzschneider erweiterten das herkömmliche Stoffgebiet nach der weltlichen Seite hin. In Zeichnungen und Wasserfarbenblättern erwachten die Landschaftsmalerei und das Stilleben zu selbständigem Dasein. In Kupferstichen und Radierungen wurde die heidnische Mythologie in romantischem Gewande verdeutscht. Im Holzschnitt, zu dem die großen Maler meist nur die Zeichnung auf den Stock lieferten, wurden neben mächtigen, tiefsinnigen und

idyllischen religiösen Folgen vor allem sinnbildliche und sittenbildliche Zusammenstellungen aus dem Hof- und Volksleben vervielfältigt. In allen Zweigen der Griffelkunst vertieften sich aber auch die religiösen Darstellungen, die, wie Peltzer und Haupt dargetan haben, vielfach von der mittelalterlichen Mystik befruchtet wurden. Die Leidensgeschichte Christi erwies sich gerade in Zeichnungen, Holzschnitten und Stichen als ein Lieblingsgegenstand der deutschen Kunst. Die hundertfache Vervielfältigung der Blätter, die von Hand zu Hand, von Haus zu Haus wanderten, um zu zweien oder dreien im stillen Kämmerlein genossen zu werden, war gerade in Deutschland, dessen Witterungsverhältnisse und Lebensgewohnheiten einer öffentlichen Großkunst nicht förderlich waren, die Vorbedingung jeder öffentlichen Wirkung künsterischer Arbeiten.


Das Gänsemännchen in Nürnberg. Bronzefigur des Pankraz Labenwolf. Nach Photographie von F. Schmidt in Nürnberg. Vgl. Text, S. 113.

Bei alledem spielten unter den Schöpfungen der wirklichen Malerei des 16. Jahrhunderts die **Wandgemälde** der Ratssäle, von denen sich leider nur wenig erhalten hat, auch in Deutschland eine größere Rolle, als ihre Reste erkennen lassen. Augenfälliger aber entfaltete sich in Augsburg, am Oberrhein und in der Schweiz die dekorative Fassadenmalerei, die die Schauseiten der Häuser, unbekümmert um deren eigene bauliche Gliederung, mit ihren von Einzelgestalten und geschichtlichen oder sinnbildlichen Darstellungen durchsetzten Scheinarchitekturen bedeckte. Die Augsburger Fassadenmalerei hat Buff besprochen.

Die deutsche **Glasmalerei** ging im Laufe des 16. Jahrhunderts ihrer Auflösung entgegen. Die alte Flachmalerei mit gefärbtem Hüttenglase hatte sich längst in perspektivische Pinselmalerei verwandelt. Der späten, noch trefflichen Fenster der Dome zu Köln und Xanten ist schon gedacht worden (Bd. II, S. 480). In Oberdeutschland kommen, außer einigen von Bruck besprochenen, schlecht erhaltenen Fenstern der Pfarrkirche zu Zabern, besonders die Fenster von 1515 nach Baldungs Entwürfen im Freiburger Münster, das Maximiliansfenster (1514) und das nach Zeichnungen Hans von Kulmbachs mit Heiligen- und Bildnisgestalten auf weißem Grunde geschmückte Markgrafenfenster (1527) der Sebalduskirche zu Nürnberg, die Meisterwerke des Glasmalers Veit Hirsvogel des Älteren (1466—1525), in Betracht. Einen neuen Aufschwung nahm die Glasmalerei nur noch im Dienste des Zimmerschmucks. Den weißen Fenstern wurden namentlich in der Schweiz verstellbare farbige Scheiben vorgesetzt, die auf lichtem Grunde unter spärlicher Verwendung farbigen Hüttenglases mit Familienwappen bemalt waren. Einige der größten südwestdeutschen Künstler des 16. Jahrhunderts, selbst Holbein, schufen Entwürfe für die Glasscheiben dieser Art. Die Kleinmalerei des **Buchschmucks** dagegen sehen wir im 16. Jahrhundert selbst in Oberdeutschland, für das von der Gabelentz sie untersucht hat, zwar keineswegs aussterben, aber, aber

Selbständigkeit bar, von der Nachahmung der großen Meister zehren. Selbst die bekanntesten Nürnberger Buchmaler dieser Zeit, Albrecht (gest. um 1547), Nikolaus (gest. 1560) und der jüngere Georg Glockendon (gest. 1553) standen völlig unter dem Einfluß Dürers.

Die markige Künstlergestalt **Albrecht Dürers** (1471—1528), des ernsten deutschen Meisters, der schon im 16. Jahrhundert in Deutschland und im Ausland als einer der Größten der Großen gefeiert wurde, erhebt sich gleich an der Schwelle des neuen Zeitalters. Als Nürnberger oder als Deutschen bezeichnete er selbst sich mit Stolz auf einigen seiner besten Schöpfungen; und ein wahrheitsliebender, tiefempfindender, aber auch ein herber, grübelnder Deutscher ist er trotz der starken Eindrücke, die er von italienischen Kunstwerken empfangen, sein Leben lang geblieben. Seine ganze künstlerische Laufbahn war ein Werden und Wachsen, ein Ringen mit sich selbst, mit der Natur und mit der Schönheit, die er, nachdem ihm seine ersten Modellstudien und seine Nachzeichnungen des Nackten italienischer Stiche nicht genügt, durch Messungen und Proportionsstudien zu erringen hoffte. Seine eigenen Schriften, von denen z. B. die „Unterweisung der Messung" schon zu seinen Lebzeiten, die „vier Bücher von menschlicher Proportion", die in viele Sprachen übersetzt worden, gleich nach seinem Tode gedruckt erschienen, sind zuletzt von Lange und Fuhse herausgegeben; alle Schriften **über** Dürer aber hat Singer 1903 zusammengestellt. Den Dürerbüchern von Thausing, Springer und Zucker hat sich Wölfflins geistvolles Buch gesellt. Um Dürers Zeichnungen haben Ephrussy und Lippmann unvergeßliche Verdienste. Im übrigen haben sich an der neueren Dürerforschung nach Wickhoff, Thode und Lange z. B. Haendcke, Ludwig Justi, Lorenz, Scherer, Suida, Warburg, Paul Weber, Weisbach und Winterberg beteiligt.



Dürers Kupferstich „Der Spaziergang". Nach dem Original im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden. Vgl. Text, S. 118.

Dürers Öl- und Temperagemälde sind, abgesehen von dem Herkules des Germanischen Museums und der Lucrezia in München, nur Bildnisse oder religiöse Darstellungen. Seine ganze Vielseitigkeit spricht sich in den äußerlich kleinen, innerlich großen Blättern seiner Griffelkunst aus. Dort wie hier aber blieb er in allen Stilwandlungen er selbst. Das wuchtige Leben, das er jedem Strich, den er zeichnete, verlieh, keimt schon in dem Silberstift-„Selbstbildnis" (1484) des Dreizehnjährigen in der Albertina zu Wien und erfüllt noch die Federzeichnung der Verkündigung (1526) des Sechsundfünfzigjährigen in Chantilly. In seinen äußerlich manchmal noch etwas kraus, innerlich klar und kernig belebten Darstellungen tritt uns eine überlegene künstlerische Persönlichkeit von unmittelbarer Überzeugungskraft entgegen.

Aus der Goldschmiedewerkstatt seines Vaters in Nürnberg war Dürer 1486 als Lehrjunge zu Wolgemut (Bd. II, S. 505) gekommen. Seine Wanderjahre, die er 1490 antrat, verbrachte er großenteils am Oberrhein, wohin ihn die Schule Schongauers (Bd. II, S. 484) zog. In Nürnberg verheiratete er sich 1494. Seine erste Reise nach Venedig, an der wir festhalten, unternahm er 1495, die zweite 1505—06, seine niederländische Reise erst 1520—21. Im übrigen arbeitete er fast ohne Unterbrechung, seit 1515 im Besitze eines Jahrgehalts von Kaiser Maximilian, in seiner Vaterstadt, zu deren Humanistenkreisen er in enge Beziehungen trat.

Dürers eigentliche Jugendarbeiten fallen noch ins letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Wie viel geistvoller beseelt und fester im Strich als jenes Selbstbildnis von 1484 ist sein von Seidlitz entdecktes, packend gezeichnetes Selbstbildnis der Erlanger Universitätssammlung, das nicht vor 1490 entstanden sein wird! Welche Fortschritte gegenüber seinen frühesten sittenbildlichen Federzeichnungen, wie dem Ausritt von 1489 in der Bremer und den drei Landsknechten der Berliner Sammlung zeigen seine ähnlichen Zeichnungen der neunziger Jahre, wie das reitende Paar in Berlin und der Reiter (Lippmann, Nr. 209) im Britischen Museum! Von seinen Zeichnungen nackter Gestalten nach italienischen Kupferstichen sind der Tod des Orpheus von 1494 in der Hamburger Kunsthalle, das Bacchanal und der Seekentaurenkampf nach Mantegna in der Albertina hervorzuheben. Als bahnbrechender Landschafter zeigt Dürer sich in seinen frühen Wasserfarbenblättern: Tiroler Ansichten wie die Venediger Klause im Louvre, die Darstellungen von Trient in Bremen, von Innsbruck in der Albertina sind in ihrer einheitlichen Auffassung des wiedergegebenen Landschaftsbildes Offenbarungen einer neuen Naturanschauung. Dürers spätere Landschaften sind wohl mit breiterem Pinsel gemalt, jedoch nicht einheitlicher aufgefaßt. Zu den frühen sittenbildlichen Zeichnungen Dürers aber gehört z. B. noch das eigenartig im Nackten schwelgende „Frauenbad" in Bremen, das doch noch keineswegs als Gesamtbild dem Leben entnommen ist.

Auch Dürers Kupferstiche aus diesem Jahrzehnt beherrschen bereits alle Stoffgebiete. Dazu, welche Steigerung in der Ruhe der Haltung und der Meisterschaft der Technik von der noch schongauerisch empfundenen Madonna mit der Heuschrecke (Bartsch 44) bis zu der Madonna mit der Meerkatze (B. 42), zu deren Landschaft Dürer sein eigenes Aquarell mit dem Weiherhäuschen im Britischen Museum benutzte! Stiche wie „der Liebesantrag" (B. 93) und „der Spaziergang" (B. 94; Abb. S. 117) zeigen Dürer wieder an der Spitze der deutschen Sittenbildner. Sein Ringen um die Darstellung nackter Weiblichkeit aber zeigt sein Stich der vier Hexen (B. 75), von denen die eine Barbaris (Bd. II, S. 640) Stich „Sieg und Ruhm" entlehnt ist. Überhaupt ist man von Ludwig Justis entgegengesetzten Ausführungen zu der Ansicht zurückgekehrt, daß Barbari Dürer beeinflußt habe, nicht dieser jenen. Dürer meinte, Barbari sei im Besitze geheimer Proportionsregeln, die er ihm vorenthalte; und dies veranlaßte ihn, sich selbst in jene Proportionsstudien zu vertiefen, die ihn nun nicht wieder losließen. Am gewaltigsten ist Dürers Holzschnittwerk der neunziger Jahre. Zeigen Blätter wie sein Männerbad und seine Hasen-Madonna im Vergleich zu seinem Baseler Hieronymus von 1492 alle Fortschritte in der Körperlichkeit der Einzelgestalten und der farbigen Schwarz-Weiß-Wirkung, die Dürer nach seiner ersten italienischen Reise gemacht hatte, so tritt er uns in den 15 großen Holzschnitten der Offenbarung Johannis von 1498 vollends als Großmeister entgegen. Daß einzelne der Visionen auf überlieferte Fassungen, wie die der kölnischen Bibel von 1480, zurückgehen, zeigt die überlegene Wucht und Größe Dürers nur in um so hellerem Lichte. Wir wollen an diesen gewaltigen Blättern trotz ihrer deutschen Überfüllung, trotz der Härten und



1. Dürers Holzschnitt „Die vier Engel, die Winde aufhaltend“ aus der Apokalypse.

Nach F. Lippmann



2. Dürers Holzschnitt „Die Ruhe auf der Flucht“ aus dem Marienleben.

Nach F. Lippmann.

Ecken ihrer Formensprache, trotz einiger Unwahrscheinlichkeiten ihrer Erfindung nicht mäkeln lassen. Ihre leidenschaftlich bewegte bildliche Gestaltung der Visionen überzeugt und packt uns. Johannes, die sieben Leuchter erblickend, wie groß und feierlich! Die vier Schreckensreiter, die über das zermalmte Geschlecht der Sterblichen dahinstürmen, wie unwiderstehlich in ihrer Wucht! Die vier Engel, die Winde aufhaltend (Taf. 13, Abb. 1), wie majestätisch und überzeugend zugleich! Der Engelkampf, das Sonnenweib, die babylonische Buhlerin, das Tier mit den Lammhörnern, welche Fülle von Fleisch gewordener Einbildungskraft! Gleichzeitig arbeitete Dürer an den sieben ältesten Blättern seiner großen Holzschnittpassion. Welche Unmittelbarkeit in der seelischen Erfassung der tragischen Vorgänge! welche Leidenschaft der dramatischen Erzählung bei aller spröden Herbheit der Formensprache!



Dürers „Madonna mit dem Zeisig" im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 120.

Von Dürers Ölgemälden der neunziger Jahre kommen hauptsächlich Bildnisse in Betracht, meist Halbfiguren mit Händen in Dreiviertelansicht. Das Bildnis seines alten Vaters von 1490 in den Uffizien zeigt noch mühsam aneinandergefügte Einzelzüge; das von 1497 in der Münchener Pinakothek, obgleich wohl nur eine alte Kopie, faßt die Persönlichkeit schon einheitlich zusammen. Malerisch wirken Dürers selbstbewußte Eigenbildnisse von 1493 bei den Erben Leopold Goldschmidts in Paris, von 1498 im Madrider Museum, trockener und starrer sein Leimfarbenbildnis Friedrichs des Weisen (um 1496) in der Berliner Galerie. An Stelle des einfarbigen Hintergrundes aber setzen seine Tucherbildnisse in Kassel und in Weimar, sein Bildnis Oswald Krells von 1499 in München wieder jene landschaftlichen Ausblicke, die der niederländischen Kunst entstammten.

Die Leimfarbentechnik seines Berliner Kurfürstenbildes zeigt auch Dürers Herkules, die stymphalischen Vögel erlegend, in Nürnberg, dessen nackte Hauptgestalt noch einem Bilde Pollajuolos entlehnt ist, zeigt aber auch sein großes Hauptbild dieser Zeit, sein dreiteiliger Wittenberger Altar in Dresden, dessen Echtheit nach Ludwig Justis Verteidigung auch Wölfflin wieder zugegeben hat: im Mittelbilde Maria, an der Fensterbrüstung ihres Zimmers ihr Kind anbetend, Englein, die ihr die Krone über dem Haupte halten oder sich hinter ihr zu schaffen machen, im Hintergemache Joseph in seiner Werkstatt; auf den Seitenbildern die

Halbfiguren der Heiligen Antonius und Sebastian. Die harte Modellierung der Hauptgestalten des Mittelbildes ist der oberitalienischen Manteguesfe entlehnt; die lebenswarmen, nach deutschen Modellen in Dürers eigenster Weise gemalten Flügel sind schwerlich später entstanden als das Mittelbild. Zieht der Engelreigen sich doch einheitlich durch alle drei Tafeln hindurch. Das ganze Werk bleibt ein Kleinod spröder, aber inniger deutscher Frühkunst.

Eine entschiedene Wendung nahm Dürers Kunst bald nach 1500. Von seinen Zeichnungen in der Albertina verrät die liegende nackte Frau von 1501 schon Proportionsstudien, ist der in Wasserfarben ausgeführte Hase von 1502 ein Wunder der Feinmalerei, bilden die zwölf Blätter der „Grünen Passion" seine wirkungsvollste gezeichnete Folge. Ruhiger als in jener großen Holzschnittpassion sind hier die Vorgänge erzählt, klarer den Baulichkeiten eingefügt, die hier bereits Renaissanceformen zeigen. Aber die wuchtige Leidenschaft jener älteren Passion weicht hier schon einer bürgerlicheren Auffassung. Dürers Stecherkunst erreicht jetzt, indem sie den Metallglanz der Kupferplatte festhält und doch alles Stoffliche stofflich behandelt, eine nie gesehene Stufe technischer Vollendung, die in den romantisch-antiken Blättern des „Meerwunders", der „Eifersucht", der großen „Nemesis", im „Wappen des Todes", aber auch in der deutsch-idyllischen „Geburt Christi" (1504) gipfelt. Ist das Nackte der großen „Nemesis" noch nach deutschem Modell gezeichnet, tritt im „Apollon und Diana" (B. 68) noch die Anlehnung an Barbari hervor, so verwertet Dürers Hauptstich von 1504, „Adam und Eva", bereits selbständige Proportionsstudien.

Von Dürers Holzschnitten dieser Zeit verrät das Marienleben, dessen 16 Hauptblätter zwischen 1503 und 1505 entstanden, einen weiteren Fortschritt in der räumlichen Durchbildung der anheimelnden baulichen und landschaftlichen Hintergründe (Taf. 13, Abb. 2), in der malerischen Durchführung der Licht- und Schattenwirkungen und in der menschlichen Auffassung der Geschehnisse, die mit deutscher Innigkeit beseelt sind.

Spätestens seit 1500 entstanden in Dürers Werkstatt unter der Beihilfe seiner Gesellen auch einige ganz aus Gemälden zusammengesetzte Altarwerke, von denen der Baumgärtnersche Altar der Münchener Pinakothek, seit er von seinen Übermalungen befreit ist, als eines der köstlichsten Jugendwerke des Meisters erscheint. Braune hat wahrscheinlich gemacht, daß er schon 1498 gemalt ist. Allseitig vollendeter ist jedoch Dürers 1504 für Friedrich den Weisen gemalte „Anbetung der Könige" in den Uffizien. Ihre Raumbildung ist reich und tief; ihre Einzelgestalten atmen plastisches Leben; ihre leuchtenden Farben sind wohltuend zusammengestimmt. Aber im Sinne der italienischen Kunst wirkt sie in ihrer herben Pracht noch als Schöpfung des Quattrocento; und als solche hält sie sich auch neben den italienischen Meisterwerken ihrer Umgebung.

Als Dürer 1505 zum zweitenmal in Venedig, der Vaterstadt der malerischen Malerei, gelandet war, verlegte er den Schwerpunkt seiner Tätigkeit vollends von der Griffelkunst in die Pinselkunst. Wenn die Kunst irgendeines fremden Meisters, so spiegelt die Giovanni Bellinis (Bd. II, S. 638) sich in Dürers venezianischem Hauptwerke, dem Rosenkranzfest von 1506, wider, das jetzt, leider verdorben, im Rudolfinum zu Prag hängt. In der Hauptgruppe der thronenden Maria, vor der Papst und Kaiser knien, ist das Bild von pyramidalem Aufbau, im übrigen etwas überfüllt, vielleicht, mit Bellinis Gemälden verglichen, auch etwas bunt in der Farbe; aber die Kraft eines ganzen, eines großen Meisters spricht sich in jedem Stück des eindringlich behandelten, festlich-heiteren Bildes aus. Gleichzeitig malte Dürer die prächtige „Madonna mit dem Zeisig" (Abb. S. 119) der Berliner und den überaus wirkungsvollen,

landschaftlich gestimmten kleinen Gekreuzigten der Dresdener Galerie, an dessen Echtheit wir festhalten. Als Bildnisse reihen sich das eines jungen Mannes in Hampton Court und das einer jungen Frau in Berlin hier ein. Früher als diese Bilder ist aber auch trotz seiner (gefälschten) Jahreszahl 1500 sein großartiges ideales Selbstbildnis in München nicht entstanden: ein ausdrucksvoller Messiaskopf mit den Zügen des deutschen Malers, dessen innerstes Wesen es offenbart.

Das nächste Jahrzehnt zeigt Dürer in Nürnberg im Vollbesitz seiner im italienischen Feuer geläuterten, jedoch nicht abgelenkten Kraft.

Fast modern in ihrer breiten Farbigkeit wirken seine Landschaftsaquarelle, wie die Städtebilder in Bremen und Berlin, wie die Weidemühle in der Nationalbibliothek zu Paris, die Felsenburg in Bremen, die überraschende Sonnenaufgangsstudie im Britischen Museum, und seine stillebenartigen Tierstücke dieser Zeit, wie das Käuzlein, das Rebhuhn und der Vogelflügel in der Albertina zu Wien.



Dürers Selbstbildnis in der Münchener Pinakothek.
Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A. G., München.

Von seinen Holzschnittfolgen vollendete Dürer 1511 neben der abgeklärteren kleinen Passion jene „drei großen Bücher" (Apokalypse, Passion und Marienleben) durch Hinzufügung der Titelbilder und einiger neuen Hauptblätter, die deutlicher als alles andere, wenngleich nicht immer zu seinem Vorteil, die Stilwandlung erkennen lassen, die er im Streben nach ruhigerer und rundlicherer Formensprache in Italien durchgemacht hatte. Dürers Kupferstichtechnik aber erreichte jetzt den höchsten Grad malerischer Vollendung. Vorübergehend ersetzte er den Grabstichel durch die Schneidenadel, die Kupferplatten durch Eisenplatten und nahm die Ätzung zu Hilfe. Mit der Nadel gearbeitet ist z. B. der tonig-weiche Hieronymus am Weidenbaum (B. 59), als Eisenätzungen sind z. B. der Christus am Ölberg von 1515 (B. 19), die böcklinisch wirkende „Entführung auf dem Einhorn" von 1516 (B. 72) und die geistvoll einer weiten Landschaft eingefügte „Kanone" von 1518 anzusehen. Ein stecherisches Hauptwerk Dürers war die letzte seiner Passionsfolgen (1509—12), die den tragischen Lieblingsvorstellungen der deutschen Phantasie noch einmal eine neue, ergreifende Fassung gab. Technisch und geistig am höchsten aber stehen die drei berühmten großen Kupferstiche, die den christlichen Ritter, der Tod und Teufel verachtet (1513, B. 98), den hl. Hieronymus, der in sonnendurchstrahlter Zelle seine gottesgelehrten Schriften schreibt (1514, B. 60), und die „Melancholie" (1514, B. 74; Abb. S. 123), die bekränzte Flügelgestalt darstellen, die schwermütig dreinblickend zwischen allen Hilfsmitteln weltlicher Wissenschaft dasitzt. Daneben zeigen lustige, schlicht dem Volksleben entlehnte Stiche, wie das tanzende Bauernpaar und der Sackpfeifer von 1514, die Marktbauern von 1519 die ganze Frische der Beobachtungsgabe des Meisters.

Dem ersten Jahrzehnt nach Dürers Heimkehr entstammen auch seine großen Ölgemälde,

die in ihrer abgewogenen Anordnung und ihrer reifen Durchbildung der Einzelgestalten cinquecentistische Vollendung erreichen. Die großen reinen Gestalten Adams und Evas von 1507 im Madrider Museum (Abb. S. 125), deren Wiederholungen im Palazzo Pitti doch wohl unter des Meisters Augen entstanden, zeigen seine Proportions- und Aktstudien zu deutsch-klassischer Schönheit gereift. Die „Marter der Zehntausend" von 1508 in Wien, die er wieder für Friedrich den Weisen gemalt hatte, vermag ihre trefflich beobachteten Einzelheiten nicht recht einheitlich zusammenzufassen. Sein großer Frankfurter Altar von 1509, dessen leider verbranntes Mittelbild die Krönung Marias darstellte, muß eine einheitlicher abgeschlossene Schöpfung gewesen sein. In allseitiger, wenn auch etwas absichtlicher Vollendung aber prangt in der Wiener Galerie die ganz in den leichtbewölkten Himmel verlegte Darstellung der Anbetung der Dreifaltigkeit durch wohlgeordnete Heiligenscharen. Zu Dürers lebensvollsten Bildnissen dieser Zeit endlich gehört sein ausdrucksvoller Kopf des alten Wolgemut von 1516 in der Münchener Pinakothek.

Seit 1512 arbeitete Dürer ohne innere Förderung für Kaiser Maximilian. Das Unternehmen der Ratgeber des Kaisers, ihm eine aus 92 Einzelholzschnitten zusammengesetzte papierene Ehrenpforte zu errichten und einen ebensolchen, aus über 100 Holzschnitten zusammengesetzten Triumphzug darzubringen, war von vornherein von des Gedankens Blässe angekränkelt. An der Ehrenpforte, deren Entwurf wahrscheinlich vom Hofmaler Kolderer herrührte (S. 111), hat Dürer nach Giehlows Untersuchungen außer dem Mitteltor nur wenig gezeichnet. An dem Entwurfe des Triumphes war Dürer von Anfang an beteiligt; doch ist es zweifelhaft, ob wirklich 24 Blätter dieser Folge ins Holzschnittwerk Dürers gehören. Nur den Triumphwagen führte Dürer in acht klassisch bewegten Holzschnittdarstellungen 1522 noch einmal besonders aus. Seine Zeichnungen zu einem Teil der Reiter in der Albertina aber atmen großzügiges Leben. Dürers künstlerischste Arbeit für Maximilian war sein Anteil an den Randzeichnungen des berühmten, 1514 gedruckten Gebetbuchs des Kaisers, dessen meiste Blätter in der Münchener Staatsbibliothek liegen. Dürer gab auf seinen 45 Blättern, denen andere, von Giehlow festgestellte Meister noch einige hinzufügten, die Richtung dieser Zierränder an. Es sind leicht hingeworfene Federzeichnungen, die in scheinbaren Renaissanceformen eine unbeschreibliche Fülle ernster und fröhlicher, tiefsinniger und übermütiger Gedanken verbildlichen. Der Bibel, der Heiligenlegende, der Märchen- und Fabelwelt, dem Volks-, Tier- und Pflanzenleben entstammen die Einzelmotive, die sich, von leichtem Rankenwerk umspielt, wunderbar aneinanderreihen oder miteinander verquicken.

Auf seiner niederländischen Reise (1520—21) zeichnete Dürer zahlreiche Bildnisse, kam aber nur selten zum Malen. Seine Ölbildnisse von 1520 im Louvre, von 1521 in Madrid sind breiter und malerischer hingesetzt als sein Bernhard van Orley (1521) in Dresden. Eine neue, gleich kräftig aufs ganze wie aufs einzelne gerichtete Naturanschauung spricht namentlich aus seiner großartigen Zeichnung eines alten Mannes (1521) in der Albertina zu Wien, die sich als Studie zu seinem Hieronymusbilde in der Lissaboner Galerie erweist.

Dürers letzten Lebensjahren in Nürnberg entstammen neben großzügigen Zeichnungen zu niemals vollendeten Gemälden noch Holzschnitte wie die duftige „heilige Familie bei der Rasenbank" (1526, B. 98), noch Kupferstiche wie die ruhig-große „Maria am Hoftor" (1522, B. 45) und die kernigen Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1523), Friedrichs des Weisen (1524), Pirkheimers (1524), Melanchthons (1526) und des Erasmus von Rotterdam (1526), noch Ölbildnisse von schärfster Einzelausführung und überzeugendster Gesamtauffassung, wie das Kleebergers in der Wiener, diejenigen Muffels und Holzschuhers in





Dürers „vier Apostel“.

Nach den Originalen in der Münchener Pinakothek.

der Berliner Galerie, deren verblüffende, bei jedem Härchen verweilende Technik auch neben der malerischen Breite, die, von Tizian gefördert, bald darauf die europäische Malerei eroberte, ihre eigenen Reize behält. Dürers letztes Hauptgemälde, die beiden Hochtafeln der Münchener Pinakothek (Taf. 14), deren eine die Apostel Johannes und Petrus, deren andere Markus und Paulus darstellt, sind wirklich groß und einfach angeordnet. Ihre lebensgroßen, von ruhig fallenden Gewändern umflossenen Gestalten sind persönliche Charaktere von ausdrucksvoller Haltung und durchgeistigtem Blick. Sie sind das religiöse und künstlerische Vermächtnis, das Dürer seiner Vaterstadt und seinem Volke hinterließ. Mögen die Natur und der „heimliche Schatz des Herzens", die nach seiner eigenen Aussage die Leitsterne seiner Kunst waren, ihr Licht immer wieder vereinigen, wenn es die deutsche Kunst zu erneuern gilt!



Dürers Kupferstich „Die Melancholie" von 1514. Nach F. Lippmann. Vgl. Text, S. 121.

Die Wirkung, die Dürers Kunst in Deutschland und bis weit über Deutschlands Grenzen hinaus ausübte, kann man sich gar nicht groß genug vorstellen. Sahen wir doch (S. 60), daß selbst Marc Anton, der berühmte italienische Kupferstecher, sich nach Dürers Stichen gebildet hatte. In Deutschland geriet natürlich zunächst die Nürnberger Kunst ganz in seinen Bann. Wirkliche Schüler Dürers waren jedenfalls der Holzschnittkünstler Hans Springinklee, der an einigen Holzschnittfolgen Kaiser Maximilians mitarbeitete, Albrechts Bruder Hans Dürer (geb. 1490), von dem wir nicht viel mehr wissen, als daß er 1526—38 polnischer Hofmaler in Krakau war, und Wolf Traut (um 1478 bis 1520; Schrift von Rauch), der ein Sohn des Wolgemut-Schülers Hans Traut von Speier war. Wolf Trauts Hauptschöpfungen, das Altarwerk der Nürnberger Johanniskapelle (1511) und der Artelshofener Altar (1514) im Münchener Nationalmuseum wirken doch als trockene Kunst zweiter Hand. Hans Sueß von Kulmbach (um 1476—1522) und Hans Leonhard Schäufelin (um 1485—1540), die Dürer an innerer Bedeutung am nächsten stehen, hätten nach ihren Biographen Kölitz und Thieme ihre Lehrjahre noch bei Wolgemut durchgemacht. Hans von Kulmbach war dann aber zu Barbari übergegangen, als dessen Lehrjungen Neudörfer ihn bezeichnet. Jedenfalls sprechen seine nahen Beziehungen zu Dürer sich darin aus, daß dieser ihm 1511 den im Berliner Kupferstichkabinett erhaltenen Entwurf zu seinem 1513

vollendeten Tucheraltar mit der von Engeln gekrönten Jungfrau in der Sebalduskirche zu Nürnberg zeichnete. Wie dieses Gemälde verraten auch z. B. seine Anbetung der Könige in Berlin, seine Bildnisse bei Weber in Hamburg und sein hl. Georg im Germanischen Museum die anmutige Weichheit der Charakterschilderung und die warme Durchsichtigkeit der Färbung Barbaris. Von 1514—18 gehörte auch Hans Sueß zu der nürnbergischen Künstlerkolonie in Krakau, das noch heute an verschiedenen Stellen dreizehn von Sokolowsky zusammengestellte, verschiedenen Altären entnommene Einzelbilder seiner Hand besitzt. An markigem Leben und geschlossener Kraft kann er sich nirgends mit Dürer vergleichen; an zeichnerischer und malerischer Reife aber nimmt er unter Dürers Nachfolgern die erste Stelle ein. Hans Schäufelin, der vielseitige, fruchtbare Künstler, der 1515 nach Nördlingen übersiedelte, verarbeitete die Anregungen der Werkstatt Dürers in handwerksmäßigerem Sinne. Eigentümlich sind seinen Männerköpfen die hohen, flachen Stirnen, das lockere, krause Haupthaar, die vorgeschwungenen Bärte. Sein anfangs unausgeglichener Farbenauftrag entwickelte sich in Nördlingen, hier und da unter Rückkehr zum Goldgrund, zu schwäbischer Weichheit und Wärme. Seine wichtigsten Nürnberger Werke sind das eigenartig angeordnete Abendmahl von 1511 in der Berliner Galerie und der prächtige Altar der Krönung Marias in der Pfarrkirche zu Anhausen. Die großen Altarwerke seiner Nördlinger Zeit, von denen sich der ausdrucksvolle Kreuzigungsaltar in der Georgskirche zu Tübingen erhalten hat, sind zum Teil auseinandergenommen und verteilt worden. Seine Gemälde in der Rathaussammlung zu Nördlingen, in der Münchener Pinakothek und im Germanischen Museum zeigen seine besten Kräfte. Seinen Anteil am Holzschnittschmuck des „Teuerdank", jener auf Befehl Maximilians geschaffenen poetischen Schilderung seiner Brautfahrt, hat Laschitzer festgestellt. Gerade seine handwerksmäßige Tüchtigkeit trug ihm zahlreiche Bestellungen ein; aber ihm fehlte die selbständige künstlerische Persönlichkeit.

Auf Kulmbach und Schäufelin folgen jene drei „gottlosen" Maler, Penz und die Behams, die die Kupferstichkunde wegen der Kleinheit ihrer Blätter als „deutsche Kleinmeister" feiert. Zu dem unverkennbaren Einfluß Dürers gesellt sich bei ihnen ein erneutes Streben nach Formenreinheit, das sie sich wohl selbst aus Italien geholt haben. Georg Penz (um 1500—50), den Stiaßny und Kurzwelly studiert haben, war 1521 bei der Ausschmückung des Nürnberger Rathaussaales mit den leider in Übermalungen erstickten Wandgemälden nach Dürers Entwürfen beschäftigt. Das Mittelbild, das den Nürnberger „Pfeiferstuhl", einen Balkon mit Musikanten, darstellt, hat Penz auch vielleicht selbst entworfen. Den frischen, an Dürer entwickelten Frühstil des Meisters zeigen auch die Bruchstücke seiner Anbetung der Könige in Dresden. Ein Beispiel seines kalten, italisierenden Spätstils hingegen ist seine Muse Urania (1545) in Pommersfelden. Am unmittelbarsten wirken seine Bildnisse von dem Brustbild Ferdinands I. (1531) in der Stockholmer Galerie bis zu den malerisch freien Bildnissen des Ehepaars Schwetzer (1544 und 1545) in der Berliner und eines Goldschmiedes (1545) in der Karlsruher Galerie. Penz' Hauptruhm aber sind seine kleinen Stiche, die neben der Nachfolge Dürers den Einfluß Marc Antons (S. 60) verraten. Seine 125 biblischen und mythologischen Blätter, von denen „die Werke der Barmherzigkeit" und die Geschichten des Alten Testaments hervorgehoben seien, sind trotz ihrer zunehmenden römischen Formensprache lebendig erzählt und weich gestochen.

Hans Sebald Beham (1500—50), den Seidlitz und Pauli gründlich untersucht haben, ist als Maler kaum greifbar, als Zeichner für den Holzschnitt schon durch den von acht Stöcken gedruckten großen „verlorenen Sohn", den Soldatenzug und die Dorfkirchweih

von 1535 berühmt, als Stecher aber das eigentliche Haupt der Kleinmeister. Anfangs unter Dürers Einfluß, verselbständigte er sich nach 1525 mit vierschrötigen Verhältnissen, schloß sich aber, nach Frankfurt übergesiedelt, nach 1531 immer entschiedener der „antikischen“ Richtung an. In allen Stoffgebieten zu Hause, erweist er sich in seinen Stichen aus dem Volksleben, wie dem „Bauernfest“ und dem „Hochzeitszug“, als Eroberer neuer Strecken, in seinen Ornamentstichen, die, zu praktischer Verwertung bestimmt, ein Lieblingsfach der Kleinmeister wurden, als Hauptvertreter der Renaissanceornamentik in Deutschland.

Sein Bruder Barthel Beham (1502—40) trug die Nürnberger Kunst nach Bayern, wo er für den herzoglichen Hof in München und Landshut arbeitete. Als Kupferstecher schloß Barthel sich anfangs an seinen Bruder, dann besonders an Marc Anton an. Auch seine Kinder-, Genien- und Ornamentstiche verwandeln die italienische in deutsche Renaissance. Sein Ölbild des Kreuzeswunders (1530) in der Pinakothek ist ein Zeremonienbild von unmittelbar erfaßter italienischer Renaissancesprache. Seine zahlreichen Fürstenbildnisse in Schleißheim, Augsburg usw. sind äußerlich aufgefaßt. Andere Bilder, die man ihm früher zuschrieb, hat Koetschau mit Recht einem besonderen „Meister von Meßkirch“ zugeteilt.




Dürers „Adam und Eva“ im Prado zu Madrid. Nach Photographie von Braun u. Cie. in Dornach und Paris. Vgl. Text, S. 122.

Weniger von Dürer und Nürnberg beeinflußt, als man früher annahm, entwickelte sich die benachbarte bayerische Schule, die „Donauschule“ in Regensburg, deren Zusammenhang mit der älteren oberrheinischen, oberschwäbischen, österreichischen, bayerischen und tirolischen Kunst Hermann Voß ausführlich behandelt hat. Bei derber oder flüchtiger Durchbildung der

menschlichen Einzelformen, bei reicher Farbenpracht, phantasievoller Gestaltungskraft und romantischem Empfindungsleben zeichnete sie sich, wie schon in ihren frühen Handschriftenbildern (Bd. II, S. 518) durch einen ausgesprochenen Raumsinn und eine kräftige Betonung der Landschaft aus, über deren malerisch durchgebildeten Einzelheiten der nicht nur durch den zusammenhängenden Linienfluß, sondern auch durch kräftige, oft außergewöhnliche Lichtwirkungen bedingte Gesamteindruck niemals vergessen wird.

Ihr Hauptmeister Albrecht Altdorfer (um 1480—1538), den Wilhelm Schmidt und Friedländer uns erschlossen haben, gehört, wenn er auch nicht mit überragender Größe auftritt, gerade in seiner deutschen Eigenart zu den anziehendsten deutschen Künstlern seiner Zeit. Gleich in der kleinen Landschaft mit der Satyrfamilie von 1507 in Berlin und in dem hl. Georg von 1510 in München überwiegt der landschaftliche Eindruck. Ihnen folgen eine Reihe poetisch aufgefaßter, derb hingesetzter, schon mehr gemalter als gezeichneter Bilder, die nach Friedländers Ausdruck die Vorgänge als Zustände, nicht als Ereignisse schildern. Zwischen 1511 und 1521 suchte Altdorfer sich der plastischeren Zeichnung und bestimmteren Erzählungsweise Dürers zu nähern, neben dem er nach Schmidt und Röttinger nicht nur an den Randzeichnungen von Maximilians Gebetbuch (nämlich an dessen der Stadtbibliothek zu Besançon gehörenden Teile), sondern auch an den großen Holzschnittfolgen beteiligt war. Seine Gemälde dieser Zeit, wie die heilige Familie von 1515 in Wien, aber blicken keineswegs düererisch, sondern selbständig altdorferisch drein. In den fünf Bildern der Quirinuslegende, von denen drei dem Germanischen Museum, zwei der Akademie zu Siena gehören, wird die Handlung durch dramatische Lichtwirkungen verstärkt. Ruhiger und nüchterner wurde Altdorfer zwischen 1521 und 1528. Von 1521 stammt die maßvoll edle „Verkündigung" der Galerie Weber in Hamburg, von 1526 die anmutige Susanna der Münchener Pinakothek. Eigenartiger sind dann wieder Bilder wie die figurenreiche, wirkungsvoll angeordnete Alexanderschlacht von 1529 in München und die köstliche phantasievolle „Geburt Marias" von 1530 in Augsburg, die den Vorgang in einen lichtdurchflossenen Kirchenraum verlegt, in dessen Höhe ein Engelreigen kreist. Die schlichte kleine Waldlandschaft der Münchener Pinakothek mit dem Ausblick auf einen See und blaue Berge aber ist das erste reine Landschaftsgemälde der deutschen Kunst. Auf dem Gebiete des Holzschnitts erweist Altdorfer sich in einem großen Madonnenblatte als ein Hauptmeister des mit mehreren Platten druckenden Farbenholzschnitts, als Kupferstecher zählt er zu den „Kleinmeistern". Hervorzuheben sind Stiche mit Volkstypen, wie der Trommler, der Pfeifer, der Geigenspieler, die Fahnenträger, und seine zehn radierten Landschaften, in denen er wieder als Bahnbrecher der Verselbständigung dieses Faches auftritt.

Altdorfers bedeutendster Nachfolger war Wolf Huber aus Feldkirch (tätig zwischen 1510 und 1545), der, nachdem Wilhelm Schmidt ihn uns näher gebracht, durch Schriften von Voß und von Riggenbach in ein helleres Licht getreten ist. Früher war er nur durch seine zugleich intimen und großzügigen landschaftlichen Zeichnungen, die in allen deutschen Hauptsammlungen vorkommen, und einige Holzschnitte bekannt, von denen besonders der leidenschaftlich bewegte Gekreuzigte mit Johannes zu seinen Füßen und Maria in einiger Entfernung ein Musterbeispiel für den Zusammenklang der Landschaft mit den menschlichen Gestalten, die sich in ihr bewegen, und den magischen Beleuchtungswirkungen ist, die sie erfüllen. Seit Schmidt ihn als den Schöpfer der schönen Beweinung Christi in der Pfarrkirche von Feldkirch erkannt, ist es möglich gewesen, ihm noch einige andere Bilder, wie die packende,

von derbem Volksleben erfüllte Aufrichtung des Kreuzes und die raumfrohe Kreuzesallegorie im Wiener Hofmuseum, zuzuschreiben. Trockener ist Michael Ostendorfer (gest. 1554), von dessen Hand die Münchener Pinakothek eine apokalyptische Darstellung, Schleißheim eine Annagelung ans Kreuz, Budapest eine Judith besitzt.

Ein verwandter Meister, der 1538 in Ingolstadt starb, war Melchior Feselein (Monographie von Georg M. Richter), der als Gegenstücke zu Altdorfers Alexanderschlacht seine beiden weniger künstlerisch gegliederten Belagerungsbilder der Münchener Pinakothek schuf. Er scheint von Schäufelin (S. 123) ausgegangen zu sein, um in seinen späteren Bildern zu Huber und dem Donaustile überzugehen. Die landschaftliche Art Altdorfers aber lebt in den Kupferstichen Augustin Hirsvogels und Hans Sebald Lautensacks (1524—63) weiter, die beide ihre Tage in Wien, der Donauhauptstadt, beschlossen.

Ein Münchener Schüler Barthel Behams war Ludwig Refinger, der in Bildern wie seinem Marcus Curtius von 1540 in der Pinakothek hart italisiert, zwischen 1536 und 1543 aber nach Bassermann-Jordan auch als Gehilfe italienischer Meister bei der Ausschmückung der neuen Residenz zu Landshut tätig gewesen ist.

Südöstlich von München zeichnen sich die Bilder der Inntaler Schule, wie die Sebastian Scheels, und der Pustertaler Schule, wie die Andreas Kollers im Ferdinandeum zu Innsbruck, durch die mantegnesk plastische Herausarbeitung ihrer Gestalten und durch die Betonung der Beleuchtungen der Hochgebirgsnatur aus, die in ihre Handlungen hineinragt. Anderseits faßt, wie im 15. Jahrhundert mit Multscher (Bd. II, S. 520), so jetzt, wie wir sehen werden, mit Hans Maler von Ulm die schwäbische Schule festen Fuß in Tirol.

Die schwäbische Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unterscheidet sich von der nürnbergischen durch einen ruhigeren Linienfluß, eine weichere Pinselführung und eine verschmolzenere Färbung. Ihre Empfindung steht der italienischen näher, obgleich unmittelbare italienische Einflüsse in ihr kaum so deutlich nachweisbar sind wie in jener.

Aus der Ulmer Schule Zeitbloms tritt uns als Übergangsmeister jener Bernhard Strigel (1461—1528; Bd. II, S. 524) entgegen, dessen Kirchenbilder mit ihrer satten Farbenpracht vor goldenem Grunde im wesentlichen noch auf dem Boden des 15. Jahrhunderts stehen. Nur in seiner Bildnismalerei rang Strigel sich zur Freiheit des neuen Zeitalters empor. Er war der eigentliche Hofbildnismaler Maximilians. Sprechende Einzelbildnisse des Kaisers von seiner Hand besitzen z. B. die Wiener Galerie und die Münchener Pinakothek. Dem noch etwas harten Gruppenbild der kaiserlichen Familie in Wien gesellen sich 1517 die erstaunlich weich und farbig behandelten Augsburger Familienbildnisse Konrad Rehlingers in München. Das Bildnis Rehlingers selbst ist zugleich eines der frühesten lebensgroßen Bildnisse in ganzer Gestalt (S. 141).

Anfangs mit ihm verwechselt, später durch die Bemühungen Scheiblers, Frimmels, Friedländers und Glücks der Kunstgeschichte zurückgewonnen, erscheint dann Hans Maler von Ulm, der in Schwaz in Tirol arbeitete, als ein Strigel verwandter, doch trockenerer Bildnismaler, von dessen Hand sich an 30 Bildnisbrustbilder mit Jahreszahlen von 1519 (Dresden) bis 1529 (München) erhalten haben.

Der bekannteste Ulmer Maler der Blütezeit des 16. Jahrhunderts ist Martin Schaffner (um 1480—1540), über dessen künstlerische Herkunft die Meinungen geteilt sind. Graf Pückler-Limpurg, sein Biograph, sieht verschiedene Einflüsse sich in ihm kreuzen, sieht als

seinen Lehrer aber einen dem sogenannten „Meister von Sigmaringen“ in der Sigmaringer Galerie verwandten Jörg Stocker von Ulm an, der mit Schaffner gemeinsam 1496 die Kreuzschleppung eines Altarwerks der Sigmaringer Sammlung bezeichnet hat. Eine selbständige Größe war Schaffner allerdings nicht; doch daß er einem Dürerschen Stiche wohl einmal ein Motiv entlehnte, gibt ihm noch kein fränkisches Ansehen. Vielmehr ist er ein schwäbischer Meister reinen Wassers. Die Bilder seiner Frühzeit, wie die Anbetung der Könige im Germanischen Museum, sind noch quattrocentistisch gemalt. Weicher schon sind seine Passionsbilder (1515) in Augsburg und Schleißheim, noch freier und farbenschöner sein Hochaltarflügel mit der heiligen Sippe (1521) im Ulmer Münster. Auf der Höhe seines Könnens aber steht Schaffner in den vier großen Flügeltafeln (1524) der Münchener Pinakothek, die die Verkündigung, die Darstellung, die Ausgießung des Heiligen Geistes und den Tod Marias weder äußerlich noch innerlich belebt, doch in angenehmer Typik, in stilvoll empfundener Anordnung und einheitlicher, gedämpfter Färbung wiedergeben.

Vielseitiger und prächtiger als in Ulm entfaltete sich die Malerei in der geistesmächtigeren Reichsstadt **Augsburg**. Auch die Buchkunst und mit ihr der Holzschnitt wurden in der reichen schwäbischen Handelsstadt gepflegt, wogegen der Kupferstich hier im Gegensatze zu Nürnberg keine Heimstatt fand. Maßgebend waren in Augsburg die Künstlerfamilien Burgkmair und Holbein. **Gumpolt Giltlinger** (gest. 1522) und **Ulrich Apt** (gest. 1532), die neben ihnen als vielbeschäftigte Kunstmaler erscheinen, sind auch durch die Untersuchungen Haacks und Alfr. Schmids, denen Wilh. Schmidt widersprach, nicht zu greifbaren Künstlergestalten geworden; doch scheint Apt auch uns als Meister der tüchtigen, früher Altdorfer zugeschriebenen Kreuzigung der Augsburger Galerie beglaubigt zu sein. **Thoman Burgkmair** (gest. 1523), von dem sich kein beglaubigtes Gemälde erhalten hat, war der Vater und Lehrer **Hans Burgkmairs des Älteren** (1473—1531), dem Woltmann, Muther und Alfr. Schmid zusammenfassende Arbeiten gewidmet haben. Das Beste, was er konnte, verdankte Burgkmair, wie Dürer, der Schule Schongauers im Elsaß und seinen italienischen Reisen, vor allem aber, wie Dürer, seiner eigenen Anschauungs-, Gestaltungs- und Verschmelzungskraft. Seine Künstlerschaft beginnt, von frühen Bildnissen abgesehen, mit seinen „Basilikabildern“ der Augsburger Galerie. Die Nonnen des Katharinenklosters ließen sich die sieben Hauptkirchen Roms, mit deren Besuch ein Ablaß verknüpft war, in ihren Kreuzgang malen. Drei der Bilder führte Hans Burgkmair, zwei führte der ältere Hans Holbein aus; das sechste, das zwei Basiliken vereint, rührt von einem unbekannten Meister her. Am ausführlichsten hat Weis-Liebersdorf diese Darstellungen gewürdigt. Ihre oberen Spitzbogenfelder veranschaulichen zumeist Passionsszenen; darunter treten die Basiliken in willkürlicher Bauweise hervor. Im übrigen sind die noch spätgotisch umfaßten Bildfelder mit Vorgängen der Heiligenlegende geschmückt. Burgkmair malte 1501 die Petersbasilika, vor der die ausdrucksvolle Gestalt des Apostelfürsten thront, 1502 die durch beseelte Landschaftsgründe ausgezeichnete Laterankirche, 1504 die Basilica Santa Croce, deren Seitenfelder die Ursulalegende lebendig veranschaulichen. Schlanke Gestalten mit hohen, flachen Stirnen, gewölbten Brauen, verzeichneten Mündern kennzeichnen den noch etwas raumlosen Stil dieser bräunlich getönten, reich mit Gold durchsetzten Gemälde. Die Darstellung der Goldenen Pforte des Jubeljahres 1500 an der Peterskirche bringt die erste wirkliche Renaissance auf einem deutschen Gemälde. Renaissance und Spätgotik vermählen sich noch 1507 auf dem berühmten Bilde der Augsburger Galerie,

das Christus und Maria, gekrönte, mild beseelte Gestalten, im Himmel thronend zeigt. Zwischen 1509 und 1512 folgen die reifen, farbenfrischen, in Renaissanceformen schwelgenden Madonnenbilder Burgkmairs im Germanischen und im Berliner Museum. Dann schuf er seine nur in spärlichen Resten erhaltenen Wandmalereien an verschiedenen Fuggerhäusern in Augsburg; erst seit 1518 treten uns wieder Tafelbilder seiner Hand entgegen. Köstlich verschmilzt sein Johannes auf Patmos (1518) in München (Abb.) die seelische mit der landschaftlichen Stimmung. Farbentief leuchten der ergreifende große Gekreuzigte (1519) der Augsburger Galerie und die prächtige Madonna (1520) des Provinzialmuseums in Hannover. Schwerfälliger wirken seine letzten Gemälde (1529), wie die Schlacht von Kannä, ein Gegenstück zu Altdorfers Alexanderschlacht, in Augsburg und das ahnungsvolle Doppelbildnis in Wien, das den Künstler und seine Gattin, im Spiegel schon mit Totenköpfen, zeigt.



Der Evangelist Johannes auf Patmos. Gemälde von Hans Burgkmair dem Älteren in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Parallel mit Burgkmairs malerischer Tätigkeit aber ging seine Arbeit für den Holzschnitt, die ihn bald als liebenswürdigen, bald als packenden Erzähler erweist. Die „Madonna am Fenster" aus seiner Frühzeit atmet nordisch-häusliche Stimmung. Der „Tod als Würger" aus seiner Blütezeit (1510) ist das dramatisch wirksamste aller Todesbilder, aber auch einer der frühesten Helldunkelholzschnitte der Kunstgeschichte. Die wichtigsten von Burgkmairs zahlreichen Buchholzschnitten sind die der Werke Kaiser Maximilians, die Schestag, Chmelarz, Laschitzer und Frimmel herausgegeben haben. Zur Reimchronik des „Teuerdank" (S. 102) steuerte Burgkmair kaum mehr als zwölf, zum „Weißkunig", dem Prosaroman, über 100,

zum Triumphzug (S. 122) 67 Blätter bei, die festliche Weltfreude widerspiegeln. Die 177 Ahnenblätter hat er allein gezeichnet. Schlichte Begebenheiten bringt er anmutig und anschaulich, festliches Gepränge reich und lebendig zur Geltung. Seine schlanken Gestalten sind natürlich bewegt. Starkknochig, mit tiefliegenden Augen, erscheinen seine Männerköpfe, weicher und rundlicher seine Frauen- und Jünglingsköpfe. Hans Burgkmair der Ältere ist nicht eben ein tiefsinniger und leidenschaftlicher, wohl aber ein daseinsfreudiger, frisch und natürlich empfindender, in dekorativen Wirkungen ausgezeichneter Meister, der aufs engste mit der Geschichte der deutschen Renaissance verwachsen ist.

Unter seinen Nachfolgern sind sein Sohn Hans Burgkmair der Jüngere (um 1506 bis 1556) und Leonhard Beck (um 1483—1542) beliebte Holzschneider. Beck zeichnete sämtliche Blätter „Österreichische Heilige", 76 Holzschnitte des „Teuerdank", 125 des „Weißkunig", mehrere sogar des Triumphzuges. Zu Burgkmairs vielseitigsten Nachfolgern aber gehören die beiden Jörg Breu, von denen der Vater 1536, der Sohn 1547 starb. Die Sonderung ihrer nicht eben feinfühligen Bilder und Holzschnitte hat H. A. Schmid, W. Schmidt, Stiaßny, Dörnhöfer, Dodgson und, zusammenfassend, Röttinger beschäftigt. Die namhaften Breuschen Bilder, wie die Madonnen von 1512 im Kaiser Friedrich-Museum, von 1521 bei Kaufmann in Berlin, von 1523 im Wiener Hofmuseum, die Orgelflügel der Annenkirche in Augsburg, der Ursulaaltar in der Dresdener und die Schlacht bei Zama in der Augsburger Galerie rühren von dem älteren Breu her. Von dem jüngeren sind fast nur Holzschnitte und Handschriftenbilder bekannt.

Unter Burgkmairs, aber auch schon unter Holbeins Einfluß entwickelte sich schließlich Christoph Amberger (um 1500—61), der die Augsburger Malerei in die mehr italienische Empfindungsweise der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hinüberleitete. Nach Woltmann hat Haasler sich am gründlichsten seiner angenommen. In Venedig muß Amberger zu Anfang der 1520er Jahre gewesen sein. Der Einfluß der cinquecentistischen Farbenkünstler Venedigs machte ihn zum farbenreichsten und farbenflüssigsten deutschen Maler seiner Zeit. Mit dem Ehepaar in ganzer Gestalt von 1525 in Wien, dem sich das schöne Brustbild Anton Welsers von 1527 beim Freiherrn von Welser in München anreiht, beginnt die Reihe seiner frei gemalten, ansprechend „ähnlichen", farbig reizvollen, aber doch nicht sehr tiefgründig erfaßten Bildnisse, denen er seinen Ruhm verdankt. Die reifsten sind die Bildnisse Kaiser Karls V. und Sebastian Münsters in Berlin, des Wilhelm Mörz und der Afra Rehm im Maximilianeum zu Augsburg, des Hieronymus Sulzer und seiner Gattin in Gotha, des Christoph Baumgarten und des Martin Weiß in Wien. Sein schönstes Altarbild, demgegenüber seine Gemälde in der Annenkirche schon verblasen erscheinen, schmückt den Dom zu Augsburg. Bei all seiner Farbenweichheit und visionären Lichtfülle bewahrt dieses dreiteilige Bild, dessen Mitte Maria einnimmt, in seinen treuherzigen Gestalten und Köpfen noch ein Stück guter altaugsburgischer Empfindung.

Die Hauptmeister der Malerfamilie Holbein, die neben den Burgkmairs in Augsburg blühte, waren Hans Holbein der Ältere (gest. 1524) und Hans Holbein der Jüngere (1497—1543); Maler waren aber auch des Älteren Bruder Sigmund und des Jüngeren Bruder Ambrosius. Früher vermutete man, Hans Holbein der Ältere sei um 1460 geboren. Stoedtners archivalisch begründete, freilich nicht einwandfreie Behauptung, daß er nicht vor 1473 geboren sein könne, halten wir durch Schmids und Glasers, seines neuesten Biographen,



1. Das Mittelstück von Hans Holbeins des Älteren Gemälde der Paulus-Basilika in der Galerie zu Augsburg. *Nach Photographie von Fr. Höfle in Augsburg.*



2. Hans Holbeins des Jüngeren Madonna des Bürgermeisters Meyer im Besitze Sr. Königlichen Hoheit des Großherzogs von Hessen.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Widerspruch keineswegs für völlig widerlegt. Jedenfalls war sein Geburtsjahr mit 1460 zu früh angesetzt. Bei wem er gelernt, wohin er gewandert, wissen wir nicht. Doch bleiben wir dabei, daß niederländische und elsässische Einflüsse sich mit seiner schwäbischen Eigenart kreuzen. Schon 1493 tritt Hans Holbein der Ältere uns in den vier beglaubigten Flügeltafeln des Weingartener Altars im Augsburger Dom als fertiger junger Meister entgegen. Das „Opfer Joachims" und die „Geburt Marias" spielen unter natürlichem, ihr „Tempelgang" und die „Darstellung im Tempel" noch unter goldenem Himmel. Die alten Vorwürfe sind in spätgotischen Typen äußerlich noch steif und befangen, innerlich aber tief und lebhaft bewegt wiedergegeben. Die malerisch vertriebenen Farben glühen, einheitlich zusammengestimmt, in satter Leuchtkraft. Der Afraaltar im Baseler Museum (1495) steht noch auf demselben Boden. Die spätgotisch stilisierte kleine Goldgrund-Madonna des Meisters im Germanischen Museum entstand 1499, gleichzeitig aber auch das erste seiner Basilikenbilder (S. 128), die noch mittelalterlich angeordnete, ungleichmäßig behandelte „Basilica Santa Maria Maggiore" in der Augsburger Galerie. Etwas später muß seine zweite, schon malerischere Goldgrund-Madonna mit dem Regenbogen im Germanischen Museum gemalt sein, an deren Inschrift sich die alte, zuletzt von Daniel Burckhardt und Alfred Schmid in verschiedenem Sinne erörterte Streitfrage knüpft, ob sie, wie wir annehmen, auf Hans oder auf Sigmund Holbein zu deuten sei, der damals sein Hauptgeselle war. Auch Glaser hält die Frage nicht für völlig entscheidbar.

Um 1501 und 1502 finden wir Hans Holbein den Älteren, mit großen kirchlichen Aufgaben betraut, in Frankfurt a. M. und in Kaisheim. Seine herben, doch eindrucksvollen Frankfurter Tafeln befinden sich im Städtischen Museum und in der Leonardikirche der Mainstadt. Sein Kaisheimer Altar, von dessen Tafeln acht der Leidensgeschichte Christi, acht dem Marienleben gewidmet sind, gehören der Münchener Pinakothek. Nur vier Bilder dieser Folge, die Darstellung im Tempel, die Beschneidung, die Anbetung der Könige und der Tod Marias, aber zeigen die eigenhändige Kraft des Meisters und künden in der größeren Lebenswahrheit ihrer anmutigen weiblichen und markigen männlichen Gestalten weitere Fortschritte Holbeins an. Nach Augsburg kehrte der Meister noch 1502 zurück. Die Verklärung Christi von 1502 (Walthersches Triptychon) in Augsburg und der steinfarbig ausgeführte Passionsaltar in Donaueschingen (1500—03) verraten die Mitarbeit derberer Gesellenhände. Das letzte eigenhändige spätgotische Bild des älteren Holbein, das sich erhalten hat, ist dann sein großes Gemälde der Paulusbasilika (1508) in der Augsburger Galerie (Taf. 15, Abb. 1), in dem wir den malerisch empfindenden Schöpfer jener frühen Dombilder auf höherer Stufe wiedererkennen. Wie geistvoll hat er die Predigt Pauli durch eine vom Rücken gesehene, auf einem Stuhl sitzende Frau von der vorn dargestellten Enthauptung des Apostels getrennt! Wie frisch weisen bei aller Altertümlichkeit der Anordnung die größere Freiheit in der Einzeldurchbildung und die feinfühligere Vereinheitlichung der Farbenempfindung in die neue Zeit voraus!

Im Übergang zu Holbeins freiester Zeit stehen auch seine berühmten Silberstiftzeichnungen, von denen einige seinem Bruder Sigmund Holbein gehören mögen. Die meisten liegen im Berliner und Kopenhagener Kupferstichkabinett, im Baseler Museum und in der Bamberger Bibliothek. Es sind Bildnis- und Studienköpfe berühmter Persönlichkeiten und schlichter Bürger, die mit erstaunlicher Kraft und Unmittelbarkeit erfaßt und festgehalten sind.

Um 1512 aber tritt Hans Holbein der Ältere uns, offenbar durch Burgkmair verführt, als werdender Renaissancemaler entgegen. In den vier Tafeln der Augsburger Galerie, welche die hl. Anna selbdritt, die Kreuzigung Petri, ein Wunder des hl. Ulrich und die Enthauptung

der hl. Katharina darstellen, erscheint mit der derben Renaissance-Ornamentik der oberen Teile zugleich eine absichtliche Abrundung der menschlichen Formen. Weitere Fortschritte in diesem Sinne zeigt der berühmte Sebastiansaltar von 1516 in München. Die gemalte Renaissance-Dekoration ist hier rein und klar, die Gestalt des nackten Sebastian ist, wenn auch noch nicht anatomisch einwandfrei, so doch breit und weich modelliert. Völlig lebenswahr aber sind die Bettler zu Füßen der edlen Gestalt der hl. Elisabeth des rechten Seitenbildes gestaltet. Drei Jahre später, nachdem der Meister 1517 ins Elsaß verzogen gewesen, entstand der „Brunnen des Lebens" im Lissaboner Schlosse. Seit Scheibler seine Inschrift anerkannt, hat man dieses bedeutende Gemälde, das als weitere Entwickelungsstufe des Sebastiansaltars unter erneuter niederländischer Einwirkung erscheint, als Spätwerk des älteren Holbein angesprochen. Auch Seemanns kenntnisreichen Einwendungen gegenüber, der es dem jüngeren Hans Holbein gibt, halten wir angesichts seiner augsburgischen und niederländischen Anklänge hieran fest. Gerade wegen dieser späten Bilder aber gehört Hans Holbein der Ältere nicht der Entwickelungsstufe Zeitbloms, sondern derjenigen Burgkmairs an.

Seine Söhne Ambrosius und Hans, von denen jener der ältere war, zogen um 1515 nach Basel, wo sie Gesellen des angesehenen elsässischen Malers **Hans Herbster** wurden.



Der Leichnam Christi. Gemälde von Hans Holbein dem Jüngeren im Baseler Museum. Nach Photographie von Braun u. Co. in Dornach und Paris.

Ambrosius erhielt 1517 das Zunftrecht, 1518 das Bürgerrecht in Basel, Hans Holbein der Jüngere aber wurde erst 1519 Meister, 1520 Bürger.

Ambrosius Holbein wurde zunächst von den Baseler Buchhändlern als Holzschnittzeichner beschäftigt. Nach Woltmann hat Alfred Schmid sich mit der Scheidung seiner Buchbilder von denen seines Bruders befaßt, und Eduard His hat sich noch 1903 bemüht, seine Ölbildnisse zusammenzustellen, die früher seinem Vater oder seinem berühmten Bruder zugeschrieben wurden. Nach Maßgabe seines bezeichneten Brustbildes eines Jünglings unter reichem Renaissancebogen in der Ermitage zu Petersburg müssen z. B. auch einige Bildnisse des Baseler Museums, wie das Hans Herbsters, und das hübsche Bildnis eines jungen Mannes von 1515 in der Darmstädter Galerie von ihm herrühren. Ambrosius, der 1518 zuletzt erwähnt wird, erscheint in allen diesen Werken als sorgfältiger schwäbischer Meister ohne die eindringliche Kraft seines Bruders.

Der eigentliche Großmeister der schwäbischen Schule des 16. Jahrhunderts, ja einer der größten Künstler aller Zeiten und Völker aber wurde **Hans Holbein der Jüngere** (1497 bis 1543), dessen alte Biographien von Woltmann, Wornum und Mantz noch nicht übertroffen sind. An der älteren Holbeinforschung waren neben Woltmann besonders His, Vögelin, Zahn und W. Schmidt beteiligt; die jüngere Holbeinforschung liegt hauptsächlich in A. Schmids und P. Ganz' Händen. Deutsch ist Holbeins Kunst wie die Dürers. Wenn Dürer und Holbein trotzdem beinahe als Gegensätze erscheinen, so erklärt sich das, abgesehen von der Verschiedenheit ihrer Temperamente, nicht nur aus dem alten Unterschiede zwischen der nürnbergischen und

augsburgischen Kunst (S. 128), sondern auch aus dem Altersunterschiede der Meister. Hatte Holbein doch die rundlichere Formensprache, die Kenntnis der Perspektive und das Verständnis der Renaissance, mit denen Dürer sein Leben lang rang, schon mit der Muttermilch eingesogen. Die Renaissanceformen waren in Deutschland jetzt schon in so zahlreichen Vorlagen verbreitet, daß es kaum noch einer Reise nach Italien bedurfte, um sie wenigstens in der germanischen Umgestaltung, in der auch Holbein sie feinfühlig verwertete, kennen zu lernen. Bis 1515 arbeitete Holbein in seiner Vaterstadt Augsburg, dann bis 1517 in Basel, bis 1519 in Luzern, bis 1526 wieder in Basel, bis 1528 in London. 1528—32 war er nochmals in Basel, 1532—43 wieder in London, wo er als Hofmaler Heinrichs VIII. in hohem Ansehen stand. Hat er Italien besucht, was besonders Daniel Burckhardt und Paul Ganz neuerdings wahrscheinlich gemacht haben, so ist es zwischen 1517 und 1519 von Luzern aus geschehen. Über Oberitalien aber ist er sicher nicht hinausgekommen. Nur die Architekturgründe oberitalienischer Gemälde hat er in sich aufgenommen und weitergebildet.

Dürers Geistestiefe fehlte Holbein wohl. Aber er verfügte über die schärfste Beobachtungsgabe, die ihn zum größten Bildnismaler und großen Satiriker machte, über die leichteste dekorative Phantasie, die ihn zum größten deutschen Wandmaler und großen Kunsthandwerker werden ließ, und über eine Fülle ruhiger Herzenswärme, die sich besonders in seinen meisterhaften Tafelgemälden aussprach. Seine vollendete malerische Technik modelliert die Farben ohne sonderliche Abwandlung durch die Lichtwirkung aus ihren natürlichen Tönen heraus. Schon seine erhaltenen Zeichnungen und seine Holz- und Metallschnitte für die Buchkunst würden übrigens genügen, ihm die Unsterblichkeit zu sichern.

Frische Jugendarbeiten Holbeins sind z. B. die Kreuztragung von 1515 in Karlsruhe, die Lübke ihm gesichert hat, und die jugendlich übermütigen satirischen Randzeichnungen zu einem Exemplar des Lobes der Narrheit des Erasmus (1515) im Baseler Museum; ebendort aber auch die lebendigen, vergoldeten Renaissancebogen vor blauem Himmel eingefügten Bildnisse des Bürgermeisters Meyer und seiner Gattin (1516) und die keck-natürlichen, nackten Brustbilder Adams und Evas (1517), deren hohe Stirnen lange Zeit typisch für Holbeins Geschichtsfiguren blieben.

In Luzern schmückte Holbein seit 1517 das Haus des Schultheißen Hertenstein mit Wandmalereien, die Liebenau nach alten Kopien veröffentlicht hat. Die Außenwände, deren Flächen nur durch die Malereien gegliedert wurden, zeigten z. B. einen Triumphzug Cäsars, die Innenwände aber christliche Darstellungen und Volksbilder, wie den Jungbrunnen. Nach Basel zurückgekehrt, entfaltete der Meister seine volle Jugendkraft (1519—26) zunächst in Bildnissen, wie dem sprechenden Profilbrustbild des Bonifazius Amerbach (1519) im Baseler Museum, den drei ähnlich behandelten Bildnissen des Erasmus (1523) in Longford Castle, im Louvre und im Baseler Museum und den beiden malerisch aufgefaßten, warm lasierten Darstellungen der „Lais Corinthiaca" genannten Buhlerin (1526) derselben Sammlung. Aber auch seine religiösen Tafelbilder dieser Zeit zeigen eine aufsteigende Entwickelung. Schon die acht Passionsbilder in Basel, deren Staffelbild vielleicht der berühmte, erschreckend todeswahre und ergreifend durchgearbeitete, auf dem Rücken daliegende Leichnam Christi von 1524 war, gehen an leidenschaftlicher Wiedergabe der Vorgänge und an breiter Größe der Einzelformen über alle älteren Arbeiten Holbeins hinaus. Der Leichnam Christi, der mit geöffnetem Munde und zurückgefallenem Haar auf dem Rücken daliegt, ist geradezu ein Wunder an naturalistischer Durchmodellierung des fahlen Körpers (Abb. S. 132). Reifer noch sind Holbeins große Madonnenbilder:

das ganz von ruhigem menschlichen Empfinden erfüllte Gemälde (1522) des Museums von Solothurn, das die gekrönte Mutter Gottes zwischen den Heiligen Ursus und Georg darstellt, und die vielgenannte Madonna des Bürgermeisters Meyer (1525) in Darmstadt (Taf. 15, Abb. 2), als deren Original vor den Ausführungen Zahns, Woltmanns, Bayersdorfers und des Verfassers dieses Buches die schöne, etwas veränderte Kopie der Dresdener Galerie gefeiert wurde. Knieend ließ der katholisch gebliebene Bürgermeister sich mit den Seinen zu Füßen der in einer Renaissancenische stehenden, gütig herabblickenden, gekrönten Jungfrau malen, die ihr nacktes Kindlein zärtlich an sich drückt. Die Madonna ist das Urbild einer milden, blonden, deutschen Mutter. Die sechs Familienglieder sind Bildnisgestalten von erstaunlicher Kraft und Wahrheit und von inniger Beseelung durch die gleiche Andacht. Einzig ist der Schmelz der schlichten Modellierung der Köpfe und Hände, die greifbare Stofflichkeit der Wiedergabe des Teppichs und der Kleider, einzig aber auch die Verbindung unmittelbarster Lebenswahrheit mit dem Hauche stillen Gottesfriedens, der das Bild durchzieht.



Der Kaufmann. Holzschnitt aus den Todesbildern Hans Holbeins des Jüngeren. Nach dem Original im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden.

Von Holbeins gleichzeitiger Tätigkeit als Baseler Fassadenmaler haben sich nur Entwürfe erhalten, im Museum z. B. eine Kopie des Originalentwurfs des „Hauses zum Tanz“, dessen gemalten Scheinhallen und Loggien ein kecker Bauerntanz-Fries eingefügt war. Weitaus die wichtigsten Wandgemälde Holbeins aber schmückten den neuen großen Ratssaal in Basel. Außer einigen schwachen Bruchstücken haben sich nur einige Originalentwürfe und Kopien im dortigen Museum erhalten. Doch hat Schmid alles anschaulich rekonstruiert. Nur die eine, größere Hälfte der Bilder, die zunächst als dekorativer Wandschmuck wirkte (1521, 1522), gehörte der Zeit vor Holbeins Reise nach England an. Die unerquicklichen Darstellungen der Vorbilder aus der alten Welt waren stattlichen Hallen und Plätzen mit weiten Fernblicken eingeordnet. Blattgold verlieh dem Beiwerk echten Goldglanz. Holbeins gleichzeitige „Visierungen“ für bürgerliche Glasbilder (S. 116) hat Ganz besprochen. Die alten stilvollen Teppichgründe der Glasscheiben verwandelten sich allmählich in Landschaften. Die Wappen räumten den schildhaltenden Landsknechten zu ihren Seiten einen immer hervorragenderen Platz ein; aber Holbein verstand es, dem alten Flächenstil wenigstens scheinbare Zugeständnisse zu machen. Das Baseler Museum und das Berliner Kupferstichkabinett besitzen Holbeins schönste Entwürfe dieser Art.

Außerordentlich reich war in diesem Zeitraum aber auch Holbeins Tätigkeit für den Holz- und Metallschnitt der Baseler Buchkunst. Zwischen 1523 und 1526 schnitt Hans Lützelburger, der Begründer des „Feinschnitts“, Holbeins Zeichnungen zum Alten Testament, die die bekannten Geschichten mit möglichst wenig Figuren anschaulich und anheimelnd wiederholen, und die berühmten Todesbilder des Meisters, die zu den packendsten Schöpfungen der deutschen Holzschnittkunst gehören. Von anderer Hand vollendet, wurden beide Folgen erst nach Lützelburgers Tode 1538 veröffentlicht. Die vierzig Todesbilder, die uneigentlich als „Totentanz“ (Bd. II, S. 451) bezeichnet werden, veranschaulichen alle erdenklichen Lagen,

in denen die Vertreter aller Stände vom Tode überrascht werden. Eine Fülle satirischen Humors ist hineingewebt. Jedes Blatt wirkt wie die Einzelszene eines Dramas. Die Formensprache aber verallgemeinert sich in diesen Holzschnitten doch schon zusehends.

In seiner ersten englischen Zeit (1526—28) malte Holbein fast ausschließlich Bildnisse. Schon seine zahlreichen leichtgefärbten Bildniszeichnungen in Kreide oder Kohle, von denen 87 in Windsor liegen, zeigen die erstaunliche Sicherheit seines Auges und seiner Hand. Von Holbeins ausgeführten Ölbildnissen dieser Zeit sind, da sich das große Familienbild des Thomas Morus nicht erhalten hat, besonders die künstlerisch feinfühlig aufgefaßten, mit dem ganzen Zauber seiner kernigen und doch zarten Pinselführung ausgestatteten Bildnisse Sir Henry Guildfords in Windsor, des Erzbischofs von Canterbury im Lambert House zu London, des Astronomen Kretzer in München, des Mannes mit der Schriftrolle in Madrid und das gediegene Doppelbildnis des Thomas Godsalve und seines Sohnes in Dresden hervorzuheben.



Hans Holbeins des Jüngeren Bildnis des Falkners Cheseman im Haager Museum. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Während seines dritten Baseler Aufenthaltes (1528—32) malte Holbein in ähnlicher Art das Gruppenbild der Seinen im Baseler Museum, schwang sich daneben jedoch, indem er den Wandschmuck des Ratssaales durch die beiden gewaltigen, in den Originalskizzen erhaltenen Kompositionen „Rehabeams Zorn“ und „Saul vor Samuel“ vollendete, zu dem größten deutschen Wandmaler auf. Eine großartig geschlossene Anordnung verbindet sich in ihnen mit selbständig empfundener Durchbildung der einzelnen Gestalten.

In seiner letzten Londoner Zeit (1532—45) schuf Holbein zunächst die beiden berühmten, leider untergegangenen Wandbilder des Reichtums und der Armut im „Stahlhof“, der deutschen Börse zu London, entwickelte sich gleichzeitig aber auch zu dem gewaltigsten Bildnismaler diesseits der Alpen. Immer kühler, schlichter und wahrer wurden seine Modellierung und seine Färbung, immer erstaunlicher die unbestechliche künstlerische Wahrhaftigkeit, womit er die ganze vornehme Welt Londons auf die Fläche bannte. Durch wärmeres Eigenempfinden zeichnen sich z. B. die Bildnisse Derik Borns in Windsor und des Falkners Cheseman im Haag aus. Die meisten Dargestellten tragen ihren eigenen Charakter in fast ergreifender Gelassenheit, unbekümmert um die Außenwelt, zur Schau.

Durch seine Miniaturbildnisse, wie das Heinrichs VIII. in Althorp und das der Katharina Howard in Windsor, trug Holbein wesentlich zur Entwickelung dieses neuen Kunstzweiges bei, der die Benennung der alten Buchbilder erbte. Durch sein großes Gruppenbildnis Heinrichs VIII. mit Jane Seymour und seinen Eltern, das leider mit dem Schlosse Whitehall verbrannte, stellte er sich in deutscher Eigenart den größten italienischen Bildnismalern an die Seite. Durch das Bild der Verleihung des Freibriefes König Heinrichs VIII. an die

Chirurgengilde, das sich, wenn auch von schwächeren Nachfolgern vollendet, in der Barbers Hall zu London erhalten hat, wurde er zum Bahnbrecher jener nordischen Gildenstücke, die die Niederländer des 17. Jahrhunderts bevorzugen. Als Doppelbildnis mit lebensgroßen ganzen Gestalten sind die vortrefflich durchgeführten „beiden Gesandten“ der Londoner Nationalgalerie weltberühmt. Zu den großartigsten Einzelbildnissen der letzten Meisterzeit Holbeins aber gehören aus dem Kreise jenes „Stahlhofs“ die reich mit stillebenartigem Beiwerk ausgestatteten Bildnisse eines Goldschmieds in Windsor und des George Gisze in Berlin (Abb.), aus höfischem Kreise die Bildnisse der Jane Seymour in Wien, der Anna von Kleve im Louvre, des Herzogs von Norfolk in Windsor, des Sir Richard Southwell in den Uffizien und des Sieur Charles Morette in Dresden. In diesem Gemälde tritt die letzte Art Holbeins, die immer schattenlosere kühle Helligkeit seiner sorgfältig verschmolzenen Fleischtöne, die immer breiter und ruhiger hingesetzten Eigenfarben der Gewänder, die immer schlichtere, „lapidarere“ Auffassung der ganzen Persönlichkeiten, überzeugend hervor.



Hans Holbeins des Jüngeren Bildnis des George Gisze im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Um alle so verschiedenartigen Schöpfungen Holbeins von seinen reizvollen Entwürfen fürs Kunstgewerbe bis zu seinen gewaltigsten Bildnissen und erhabensten Wandgemälden schlang die gleiche unerbittliche Schärfe der Auffassung und der ausführenden Technik das einigende Band. Eine große künstlerische Persönlichkeit steht hinter allen Schöpfungen Holbeins; und doch wirken sie so selbstverständlich wie Naturprodukte.

Neben Holbein blühte in der deutschen Schweiz, deren Malerei des 16. Jahrhunderts Haendcke geschildert hat, eine Reihe geringerer Meister, in deren Werken wir nacheinander den Spuren Schongauers, Dürers und Holbeins begegnen. Am bedeutsamsten entfalteten sich hier jetzt die Fassadenmalerei, die Glasmalerei (S. 116) und der Buchholzschnitt; inhaltlich aber treten als Besonderheiten das Landsknechtstreiben und das Reisläufertum in den Vordergrund.

In Basel ragt nach Hans Herbster (um 1470—1550), der wahrscheinlich zur Schongauerschule gehörte, zunächst Urs Graf von Solothurn (um 1485—1530) hervor, der sich nach Schongauers und Dürers Stichen zum fruchtbaren Holzschnitt- und Glasscheibenzeichner entwickelte. Schon seine keck und flott hingesetzten Zeichnungen der Baseler Sammlung zeigen, daß er sich hauptsächlich im Bannkreis des Kriegslebens und Dirnenwesens bewegte, die er mit unvergleichlicher Frische und Urwüchsigkeit schilderte. Sittlich ernster behandelte Nikolaus Manuel von Bern, genannt Deutsch (1484—1530), derartige Gegenstände. Künstler, Dichter, Krieger und Staatsmann zugleich, war er auch als Maler tätig. Seine berühmteste Schöpfung war sein Wandgemälde des Totentanzes (1517—21) im Garten des Dominikanerklosters zu Bern. Als Glasmaler von großer Farbenkraft erscheint er in seinen Wappenfenstern des Baseler Rathaussaales. Von seinen Ölbildern fesselt die kleine Enthauptung des Täufers in Basel durch ihre farbenkräftige landschaftliche Stimmung, sein grauschattiges Selbstbildnis in Bern durch seine feine Durchgeistigung. Von seiner eigensten Seite zeigen auch ihn seine in verschiedenen Sammlungen erhaltenen, oft auf farbigem Grunde weiß gehöhten Zeichnungen aus dem Landsknechtsleben, deren Formensprache sich bei derber, etwas äußerlicher Auffassung manchmal derjenigen Holbeins nähert.

Der Züricher Hauptmeister dieser Zeit, Hans Leu (um 1470—1531), ist erst durch Daniel Burckhardts und Haendckes Untersuchungen als einer der bedeutendsten Schweizer Darsteller reizvoller Landschaftsgründe hervorgetreten. Christliche und mythologische Bilder seiner Hand mit stimmungsvollen Alpenlandschaften bewahren das Züricher und das Baseler Museum. Trockener sind seine Bildnisse. Aber auch die Bildnisse seines jüngeren Landsmannes Hans Asper (1499—1571) und des Baselers Hans Klauber (1535—78) übersetzten den Stil Holbeins, obgleich beide Künstler in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hineinlebten, noch nicht ins Akademisch-Italienische, sondern ins Handwerksmäßig-Kleinbürgerliche.

Von Basel rheinabwärts gewandt, treffen wir im Mainzischen, dem auch Memling (Bd. II, S. 433) entsproß, den großen Matthias Grünewald (gest. um 1530), der neben Dürer und Holbein eine neue eigenartige Richtung der Malerei, die weiche, flüssige, seelischer Erregung entstammende Helldunkelmalerei, die leidenschaftliche, aus religiöser Hingabe geborene Stimmungsmalerei, die schwärmerische, von himmlischen Visionen getragene Phantasiekunst vertrat. Schon Sandrart, der deutsche Kunstgelehrte des 17. Jahrhunderts, nannte ihn einen „hochgestiegenen, verwunderlichen Meister" und „den deutschen Correggio". Erst durch Woltmann, Eisenmann, H. A. Schmid und Rieffel, denen Bock, obgleich er sich eingehend mit ihm beschäftigt hat, nicht immer überzeugend gegenübertritt, ist Grünewald der deutschen Kunstgeschichte zurückgewonnen. Schmid und Friedländer erscheinen uns als die zuverlässigsten Führer durch seine Werke. Die künstlerische Herkunft Grünewalds ist noch immer nicht einwandfrei aufgeklärt. Am wahrscheinlichsten wirkt die Vermutung Schmids, daß er erst gegen 1485 geboren und 1501 Schüler Hans Holbeins des Älteren in Frankfurt gewesen sei. Rasch aber entwickelte er sich dann unter dem Einfluß der reichen ober- und mittelrheinischen Malerei des

15. Jahrhunderts (Bd. II, S. 480—488) zu dem selbständigen Meister, der einzig in seiner Art blieb. Als sein erhaltenes frühestes Bild dürfen wir mit Braune die Verspottung Christi von 1503 aus der Münchener Universitätssammlung ansehen, die seine Eigenart noch in der Entwickelung begriffen zeigt. Auch die ergreifende, schwärmerische kleine Kreuzigung des Baseler Museums gehört der Frühzeit Grünewalds (um 1505) an. Um 1509 entstanden die beiden beglaubigten Flügelbilder des städtischen Museums



Matthias Grünewalds „Madonna mit dem Kinde" im Kolmarer Museum. Nach Photographie von Braun u. Cie. in Dornach und Paris.

in Frankfurt, die innerlich bewegte steingraue Heiligengestalten darstellen. Dann aber folgte, wohl schon früher begonnen, sein beglaubigtes Hauptwerk, die drei Flügelpaare des Antoniusaltars (Bd. II, S. 477) des Kolmarer Museums, die Baumgarten und Fleurent besprochen haben, Bock mit besonderer Wärme geschildert hat. Lebhaft bewegt, von scharf einfallendem Oberlicht umspielt, stehen die standbildartigen Gestalten der Heiligen Antonius und Sebastian auf den festen Flügeln. In ausschweifender Phantastik sind die Versuchung des Antonius und dessen Besuch beim Einsiedler Paulus auf den Innenseiten der inneren beweglichen Flügel dargestellt, deren Außenseiten die Verehrung der zärtlich über ihr Kind gebeugten, in stimmungsvoller Landschaft am Himmelstor sitzenden Muttergottes durch unendliche Scharen herabschwebender, musizierender und jubelnder Engel im farbigen, räumlich wirkenden Himmelslicht veranschaulichen. Bewegt und lichtdurchflossen ist die Verkündigung, duftig visionär ist die Auferstehung auf den Innenseiten der Außenflügel verbildlicht, deren Außenseiten die leidenschaftlich ergreifende,

aller zeichnerischen Plastik spottende, ihrer malerischen Plastik nach aber unübertroffene Darstellung des Gekreuzigten mit den Seinen tragen. Die breite, volle Formensprache dieser Bilder ist hier und da realistisch bis zur Häßlichkeit, ihr malerischer Vortrag, der selbst das Haupt- und Barthaar schon als weiche Massen behandelt, ist leicht und flüssig, die satten Lokalfarben werden durch die starken Lichtwirkungen überall gebrochen und verklärt.

Nach 1517 malte Grünewald einen Altar für Aschaffenburg, zu dem nach Schmid das erst neuerdings entdeckte, durch Konrad Lange eingehend gewürdigte, malerisch reizvolle Madonnenbild der Pfarrkirche zu Stuppach und der Flügel mit der „Gründung der Basilica Santa Maria maggiore" im Privatbesitz zu Freiburg gehören. Um 1522 entstand die bis zur Verzerrung pathetische, zeichnerisch vernachlässigte, malerisch gewaltige, ganz breit und weich hingesetzte Kreuzigung der Karlsruher Kunsthalle. Zu seinen letzten Werken, die er für den Kurfürsten Albrecht von Brandenburg in Halle schuf, gehören das große Mittelbild des Mauritiusaltars (in München), das in machtvoll körperlicher Anordnung und lichtdurchflossener, malerischer Pinselführung die Bekehrung des heiligen Mohren darstellt. Auch die ergreifende Altarstaffel mit der Beweinung Christi in der Aschaffenburger Stiftskirche gehört zu seinen letzten Schöpfungen. Die kleine Zahl sicherer erhaltener Werke des merkwürdigen Meisters genügt, uns seine große künstlerische Persönlichkeit in ergreifender Deutlichkeit vor Augen zu stellen.

Älter als Grünewald war demnach doch wohl **Hans Baldung**, genannt **Grien** (um 1475—1545), der es trotz seiner schwäbischen Herkunft in Straßburg bis zum Ratsherrn brachte. Nach Eisenmann und Woltmann haben Terey und Stiaßny über ihn geschrieben. Daß er sich nach Dürer gebildet, ist klarer, als daß später Grünewald ihn entscheidend beeinflußt hat. Seine Zeichnung zeigt einen gewissen großen Wurf, ist aber leerer als die Dürers, härter als die Grünewalds. Aus seiner Färbung leuchtet oft ein lebhaftes Grün hervor, dem er seinen Beinamen verdanken soll. Seine Phantasie schwelgt in Todesbildern und Hexensabbaten, weiß aber auch die religiösen Stoffe mit kräftigem Leben und wuchtigem, etwas äußerlichem Pathos zu erfüllen. In der Zeichen- und Holzschnittkunst bildete er die Helldunkeltechnik, die auf farbigem Grunde weiße Lichter erhöht oder ausspart, zu großer Meisterschaft aus. Unter seinen Helldunkelholzschnitten zeigen der Hexensabbat und der Gekreuzigte bei aller Gegensätzlichkeit der Empfindung die gleiche Beherrschung der menschlichen Formen und die gleiche, etwas theatralische Leidenschaftlichkeit der Bewegung. Unter seinen 276 Zeichnungen, die Terey veröffentlicht hat, sind Darstellungen so verschiedener Stoffe wie die Madonna auf grünem Grund und der Kentaur mit Amor in Basel, der Gekreuzigte von 1524 und die Frau mit dem Tode in Berlin, der Christus in Wolken und die drei Hexensabbatblätter in der Albertina mit der gleichen harten Formenfülle und dem gleichen, nicht immer mehr natürlichen Schwunge wiedergegeben. Wie Baldung in frischer Jugendkraft malte, vergegenwärtigt uns seine etwas formenharte, aber farbenfrische „Anbetung der Könige" im Berliner Museum. Sein kirchliches Hauptwerk, dem Baumgarten ein Büchlein gewidmet, ist der Hochaltar des Freiburger Münsters (1512—16), dessen Mittelbild die Krönung Marias in visionärem, doch etwas hartem Lichte zeigt. Von seinen „Kreuzigungen" im Berliner und im Baseler Museum soll jene noch Dürerschen, diese schon Grünewaldschen Einfluß verraten. Ganz er selbst ist er jedenfalls im Martyrium Dorotheas im Rudolphinum zu Prag (1520) und im Tod Marias (1521) in Sancta Maria im Kapitol zu Köln. Von seinen Allegorien zeigen die beiden Bilder in Basel, die den Tod als Würger darstellen, die „himmlische und irdische Liebe" des Städelschen Instituts, die beiden Bilder des Madrider Museums,

die Harck bestimmt hat, und das merkwürdige Bild der sieben Lebensstufen bei Dr. Harck in Seuslitz ihn in seinem eigensten Fahrwasser. Baldungs Einzelbildnisse aber, denen man z. B. in Karlsruhe und in München begegnet, verraten jenen Mangel an innerem Leben, an dem der Meister manchmal leidet.

Die elsässischen Künstler endlich, die unmittelbar auf Baldung folgten, wie Johann Wechtlin, der den Helldunkelholzschnitt pflegte, wie Franz Brun, der sich als Stecher den Kleinmeistern anschloß, und wie Hans Weiditz, den Röttinger als den „Petrarcameister" erkannt hat, müssen wir der Einzelforschung überlassen.



Die Ruhe auf der Flucht. Gemälde von Lukas Cranach dem Älteren im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. und O. Brockmann Nachf. (R. Tamme) in Dresden.

Den Schöpfungen der süddeutschen Malerei hat das weite Gebiet im Norden der Mainlinie keine ebenbürtigen Leistungen zur Seite zu stellen. Den Osten Norddeutschlands beherrschte der von Franken eingewanderte Meister Lukas Cranach mit seinen Söhnen und Schülern. Im mittleren Norddeutschland, in Westfalen, trat der Einfluß Dürers am stärksten hervor. Im Nordwesten, namentlich am Niederrhein, blieb der niederländische Einfluß maßgebend.

Den sächsischen Landen fehlte es vor und neben den Cranachs, deren Hauptsitz Wittenberg war, nicht an Künstlern, die von anderen Orten, namentlich von Leipzig und Altenburg aus, ein weites Gebiet mit annehmbaren, doch etwas handwerksmäßigen Kirchenbildern versorgten, deren Würdigung wir dem Werke Flechsigs (S. 115) überlassen müssen. Am Hofe Friedrichs des Weisen zu Wittenberg aber spielten verschiedene auswärtige Künstler eine Rolle. Sein Hofmaler seit 1504 war Lukas Cranach der Ältere (1472—1553)

von Kronach in Oberfranken, der sich offenbar mehr unter dem Einfluß der Donauschule (S. 125) als der Nürnberger Schule zu einem Meister von eigenartiger, wenn auch unsteter Kraft entwickelt hatte. In seinen jüngeren Jahren taucht er in München und Wien auf. In Wittenberg, wo Barbari (Bd. II, S. 639) ihn beeinflußte, zog er als fertiger Meister ein. Neben seiner Hofstellung bekleidete er hier wiederholt die Würde eines Ratsherrn, ja des Bürgermeisters, und spielte im Anschluß an Luther und die Seinen eine hervorragende Rolle im geistigen Leben der norddeutschen Residenz- und Universitätsstadt. Die zahlreichen Werke, die er mit seinem Wappen, der Flügelschlange, bezeichnete oder von seinen Söhnen oder anderen Gesellen bezeichnen ließ, sind außerordentlich ungleich an Wert. Die Grundlage ihrer Sichtung und Sonderung schuf Chr. Schuchardt, an den Scheibler und der Verfasser dieses Buches anknüpften. Neuerdings haben besonders Flechsig, Hedwig Michaelson, Friedländer und Rieffel sich Cranachs angenommen. Nur seine früheren eigenhändigen Werke rechtfertigen das Lob, das seine Zeitgenossen ihm spendeten. Seine späteren Bilder litten unter der Handwerksmäßigkeit des Betriebes seiner Werkstatt. Auffallend ist der rasche Stilwechsel in seinen frühesten bekannten Schöpfungen. Auf anderem Boden als die leidenschaftliche Kreuzigung in Schleißheim (1503), der die von Dörnhöfer entdeckte Kreuzigung im Schottenstift zu Wien nahesteht, aber doch wohl vorausgeht, und das Bildnis des Wiener Kanzlers Reuß im Germanischen Museum (1503), die Kenner wie Friedländer, Schmidt, Flechsig, Rieffel und Dodgson ihm zuschreiben, steht die köstliche, beglaubigte, formenfrische und farbensatte „Ruhe auf der Flucht" von 1504 im Berliner Museum, in der die üppige Landschaft wunderbar poesievoll mit der Rast der von Engeln umspielten heiligen Familie zusammenklingt. Wieder auf anderem Boden steht das glatter gezeichnete, dünner gemalte und kühler gefärbte Martyrium der hl. Katharina von 1506 in der Dresdener Galerie, dessen einen Flügel die Sammlung Speck in Lützschena besitzt; abermals auf anderem Boden aber der 1505 von Friedrich dem Weisen und seinem Bruder Johann dem Beständigen gestiftete, 1509 vollendete Annenaltar der Marienkirche zu Torgau, den Rieffel in dem vor kurzem fürs Städelsche Institut erworbenen, bereits renaissancemäßig ausgestatteten Altar mit der heiligen Sippe und den Stiftern wieder nachgewiesen hat. Indessen zeigt doch die vorzügliche nackte, stehende Venus von 1509 in Petersburg noch den hochovalen Kopf der Berliner Maria mit seinen starken Wangen und seiner schmalen, hohen Stirn. Charaktervoll individuell erscheint auch das Brustbild des Christoph Scheurl vom gleichen Jahr beim Freiherrn von Scheurl in Nürnberg. Dann folgten der großartige lebensvolle Marienaltar mit den Stifterflügeln in Wörlitz und die idyllisch landschaftlich gestimmte Madonna des Breslauer Doms, die im ganzen noch die gleichen Typen zeigen; 1514 entstanden die prächtigen Bildnisse Heinrichs des Frommen und seiner Gemahlin in der Dresdener Galerie, nahezu die frühesten lebensgroßen Einzelbildnisse in ganzer Gestalt, die überhaupt bekannt sind. Mehr prächtig als malerisch wirken die blattgoldreichen Trachten; die Köpfe, die Hände und die Hunde aber gehören in ihrer schlichten, doch eindringlichen Behandlung zur besten Pinselkunst der Zeit. Noch deutlicher als alle diese Gemälde spiegeln übrigens die Kupferstiche und Holzschnitte Cranachs, die Lippmann herausgegeben, Flechsig eingehend besprochen hat, seinen früheren Werdegang wider. Die datierten Kupferstiche, wie die eigenartige „Buße des hl. Chrysostomos" und die packenden Brustbilder Friedrichs des Weisen und seines Bruders sind freilich erst 1509 und 1510 entstanden. Die Holzschnitte Cranachs aber beginnen nach den neueren Zuschreibungen schon mit den Kreuzigungen von 1502. Wir können ihnen hier nicht nachgehen.

Seit 1515 vermindert sich der sprunghafte Stilwechsel in Cranachs Gemälden; 1516 ist sein neuer Frauentypus mit kleineren Nasen und Untergesichtern, schlankeren Wangen, mächtiger vorspringenden Stirnen vollendet. Maßgebend für diese Entwickelung sind die Darstellungen der „Verlobung der hl. Katharina" in Wörlitz und in Pest, dann aber, von 1518, die beiden Madonnen beim Großherzog von Weimar und im Dome zu Glogau, von 1520 das ruhige, stimmmungsvolle Bild der Bamberger Galerie, das die Verehrung der Heiligen Wilibald und Walburga durch den knieenden Erzbischof von Bamberg darstellt.

Mit diesem Bilde sehen wir uns plötzlich in den Kreis der „Pseudogrünewald-Bilder" versetzt, d. h. der Bilder, die zu einer Zeit, die weder die Jugendentwickelung Cranachs, noch die echten Werke Grünewalds (S. 137) kannte, diesem Meister zugeschrieben wurden. Daß alle diese Werke teils eigenhändige Bilder, teils Werkstattsbilder Cranachs aus den 1520er Jahren sind, haben Scheibler, Woltmann, Eisenmann, Schmidt und der Verfasser dieses Buches schon vor einem Vierteljahrhundert verteidigt, wurde außerdem neuerdings z. B. wieder von Flechsig und Rieffel gegen Zamtschek verfochten. Daß Bilder dieser Reihe, wie die Heiligen Barbara und Katharina in Dresden und die hl. Anna selbdritt in Berlin eigenhändige Werke Lukas Cranachs sind, wird heute ebenso allgemein zugegeben, wie daß ihre Mehrzahl, deren berühmteste der große Flügelaltar von 1529 in der Marienkirche zu Halle und die großen Heiligenflügel des Mauritiusbildes des echten Grünewald in München sind, nur der Werkstatt Cranachs angehören. Flechsig erkennt nicht nur in den meisten Pseudogrünewald-Bildern, sondern auch in zahlreichen Bildern, die bisher allgemein für eigenhändige Werke Cranachs galten, die Hand seines 1537 „in zarter Jugendblüte" gestorbenen Sohnes Hans Cranach. Daß dieser manche dieser Bilder gemalt habe, ist wahrscheinlich; daß er aber alle Bilder, die Flechsig ihm zuschreibt, gemalt habe, können wir um so weniger zugeben, als sie unter sich sehr verschiedene Hände zeigen. Einige der bezeichneten kleineren mythologischen Bilder, wie „Venus und Amor" in Schwerin, „Das silberne Zeitalter" in Weimar, das mittelalterlich aufgefaßte „Parisurteil" in Kopenhagen, alle von 1527, „Apollon und Diana" von 1530 in Berlin, mögen wirklich von Hans herrühren. Auch die sinnbildlichen Darstellungen der Reformation, „Sündenfall und Erlösung", deren älteste von 1529 sich in Prag und in Gotha befinden, mag Hans wirklich ausgeführt haben. Jedenfalls aber beweisen Kupferstiche Cranachs von 1520, wie „Luther als Mönch" in zwei verschiedenen Fassungen und der Kardinal Albrecht von Brandenburg, daß Cranachs lutherische Gesinnung ihn nicht hinderte, Altarwerke für den Kardinal zu malen.

Dem älteren Cranach selbst schreiben wir nach wie vor Bilder zu wie den verliebten Alten von 1512 in Pest, „Samson und Delila" von 1529 im Augsburger Rathaus, wie Adam und Eva von 1531 in Dresden, ja selbst die bereits akademisch glatte Lucrezia der Feste Koburg und den „Mund der Wahrheit" von 1534 in Schleißheim. Cranachs weibliche Typen zeigen jetzt oft eine echte „tête carrée" mit chinesisch schief gestellten Augen; die Männerköpfe werden schematischer regelmäßig zugeschnitten, die Landschaften aus dem Gedächtnis hinzugefügt. Nur seine Bildnisse dieser Zeit gehören zu seinen besten Schöpfungen. Von den zahlreichen kleinen Altersbildnissen Friedrichs des Weisen, die nach dessen 1525 erfolgtem Tode entstanden, und den vielen gleichzeitigen Bildern Luthers und seiner Gattin, die nach deren Verheiratung hergestellt wurden, mag Hans Cranach in der Tat manche Wiederholungen ausgeführt haben. Als tüchtige Bildnisse Lukas Cranachs des Älteren selbst aber erscheinen uns z. B. der farbig gekleidete junge Mann (1521) in Schwerin, Friedrich der Weise (1522)

in Gotha, Luther als Junker Jörg (1522) in der Leipziger Stadtbibliothek, Albrecht von Brandenburg als lebensgroße Halbfigur (1526) in Berlin, als Hieronymus im Gemache in Darmstadt (1525) und in Berlin (1527), die Verlobtenbildnisse Johann Friedrichs des Großmütigen und seiner Braut (1526) in Weimar, das männliche Bildnis (1526) im Heidelberger Schlosse, die beiden zarten Prinzenbildnisse (1526) in Darmstadt, die kernigen Bildnisse der Eltern Luthers (1527) in der Wartburg, aber auch das markige, lebensgroße Bildnis Heinrichs des Frommen in ganzer Gestalt (1537) in Dresden.

Als Hans Cranach 1537 gestorben, Lukas Cranach der Ältere selbst Bürgermeister von Wittenberg geworden war, bestellte er seinen jüngeren, 1515 geborenen Sohn Lukas zum Leiter seiner Werkstatt und veränderte sein Künstlerzeichen, dem er liegende statt der stehenden Flügel gab. Aus den zahlreichen Passionsbildern dieser Cranachschen Spätzeit ragt z. B. die Verspottung Christi der Galerie Weber in Hamburg (1538) hervor. Zu seinen volkstümlichsten Darstellungen gehört der Jungbrunnen (1546) in Berlin. Aber es verlohnt sich hier nicht, die späteren Arbeiten der eigenen Hand des Vaters Cranach aus der Fülle des Werkstattsgutes hervorzuheben. Daß er das große Schlußbild seines Lebens, das mächtige Altarbild der Stadtkirche zu Weimar, wo er starb, die protestantische Erlösungsallegorie mit dem alles beherrschenden Gekreuzigten in der Mitte, mit Luther und Cranach unter den Leidtragenden und dem prächtigen Stifterpaare, 1552 noch selbst begonnen, erscheint uns unzweifelhaft, wenn wir Flechsig auch zugeben, daß Lukas Cranach der Jüngere, von dem vielleicht auch schon das berühmte „Selbstbildnis" seines Vaters von 1550 in den Uffizien herrührt, das meiste an der Ausführung getan hat.

Die Aussonderung aller eigenhändigen Werke Lukas Cranachs des Jüngeren (1515 bis 1586) aus der Masse der Cranachschen Werkstattsarbeiten, die zwischen 1537 und 1553 entstanden, ist nicht leicht. Doch meinen wir sie an ihrer flaueren, wenn auch reineren Zeichnung, an ihrer flüssigeren, dünneren Malweise und ihrer matter farbigen, bräunlich tonigeren Färbung zu erkennen. Die Stadtkirche in Wittenberg und die Dresdener Galerie sind reich an Werken seiner Hand. Sein Hauptwerk aber ist das Altarblatt der Schloßkirche zu Augustusburg, dessen Mitte der Gekreuzigte in malerischer atmosphärischer Stimmung einnimmt, während die zahlreichen Bildnisgestalten zu seinen Füßen von breitem persönlichen Leben erfüllt sind. Als Bildnismaler steht Lukas Cranach der Jüngere überhaupt auf der Höhe seiner Zeit. Dem prächtigen, 1556 gemalten Bildnis des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg im Berliner Schlosse folgten z. B. die lebensgroßen Bildnisse des Kurfürsten August, der Kurfürstin Anna und ihrer Kinder (1564 und 1565) im Historischen Museum zu Dresden, die mit ihren Schlagschatten schon in einen festbegrenzten Raum gesetzt werden.

Unter den Händen der Schüler der beiden Lukas Cranach, die wir nicht aufzählen wollen, sank die Kunst wieder zum Handwerk herab oder schleppte sich in provinzieller Lahmheit weiter.

Einen provinziellen Charakter bewahrte die Malerei des 16. Jahrhunderts auch im mittleren Herzen Norddeutschlands. Weiter im Westen wurde nach wie vor in Westfalen, wo oberdeutsche und niederländische Einflüsse sich mischten, das Beste geleistet. In Dortmund malten die mittelmäßigen Meister Viktor und Heinrich Dünwege 1521 das große Altarwerk der katholischen Pfarrkirche, dessen Mittelstück den Kalvarienberg in noch altertümlich strenger und gedrängter Anordnung darstellt. Die männlichen Köpfe atmen bildnisartige Kraft, die weiblichen zeigen ein herbes Oval mit kleinen Nasen, Augen und Mündern. Dieselben Hände

verrät das geistig bewegte, mit kräftigem Wirklichkeitssinn durchgeführte Gerichtsbild im Weseler Rathaus. Für einen jüngeren Meister aber halten wir mit Scheibler den Maler der Kreuzigung in der Kirche zu Cappenberg, wogegen die Forscher, die, wie Clemen, im Dortmunder Altar die Hand des älteren von der des jüngeren Bruders unterscheiden, den Cappenberger Meister für den älteren Dünwege halten. Sorgfältig hat vor kurzem W. Kaesbach zwischen den drei Meistern unterschieden und jedem von ihnen eine Anzahl von Bildern zugewiesen.

In Soest, der alten Kunststadt, in deren Mauern um 1480 noch ein so kernig-westfälisches Bild wie die Kreuzigung der Höhenkirche entstand, blühte jetzt Heinrich Aldegrever (1502 bis nach 1555), ein tüchtiger, von Dürer beeinflußter Maler und Kupferstecher, dessen Werke schon Woltmann und W. Schmidt zusammengestellt haben. Seine Gemälde, von denen der hart gemalte Schmerzensmann (1529) im Rudolphinum zu Prag und die prächtige Halbfigur eines vor weiter Landschaft von vorn gesehenen Jünglings (1540) in der Galerie Liechtenstein zu Wien genannt seien, sind selten. Als Kupferstecher aber zählt Aldegrever zu den fruchtbarsten „Kleinmeistern". Seine Ornamentstiche gehören zu den Trägern der deutschen Renaissance, und seine kecken Darstellungen aus dem Volksleben überzeugen gerade durch ihre westfälische Knorrigkeit.

In Münster herrschte weniger eigenartig, doch in ausgesprochener niedersächsischer Selbständigkeit Ludger tom Ring der Ältere (1496—1547), ein guter Bildnismaler von klarem, körperlichem Vortrag, mit seinen Söhnen Hermann (1520—97) und Ludger tom Ring dem Jüngeren (1522—82), von denen jener, der vorzugsweise Geschichten malte, sich einer weichen, tonigen, dieser, der vorzugsweise Bildnisse ausführte, einer festeren, kälteren Malweise befleißigte.

Vielseitiger, farbenprächtiger und formenreicher als die westfälische erblühte die gleichzeitige niederrheinische Malerei, die wir schon weit ins 16. Jahrhundert herab verfolgt haben (Bd. II, S. 489—493). Was Scheibler und der Verfasser dieses Buches in der „Geschichte der Malerei" zu ihrer Erkenntnis beigetragen, hat zunächst Firmenich-Richartz, haben dann Aldenhoven und Scheibler vervollständigt. Im vollen 16. Jahrhundert wirkt die niederrheinische Malerei fast als ein Zweig der niederländischen. Scheidet der „Meister des Todes Marias", nachdem er durch die Forschungen Kaemmerers, Firmenich-Richartz', K. Justis, Glücks und Hulins mit großer Wahrscheinlichkeit als der Antwerpener Joos van Cleve der Ältere erkannt worden, aus der kölnischen Schule aus, so erscheint doch auch sein Vorgänger Jan Joest van Calcar, der Schöpfer der prächtigen, 1505—08 gemalten Flügel mit sechzehn Darstellungen aus dem Leben Jesu in der Pfarrkirche zu Calcar (Bd. II, S. 478), als ein Sprosse der alten Schule von Haarlem (Bd. II, S. 430). In Haarlem lebte er, und 1509 starb er hier. Ihrer persönlichen Abstammung nach gehören beide Meister jedoch wahrscheinlich dem deutschen Niederrhein an, und Joos van Cleve hat auch nachweislich in Köln gemalt. Der eigentliche kölnische Hauptmeister des 16. Jahrhunderts, Bartholomäus Bruyn (1493—1555), steht daher auf ihren Schultern. Den unmittelbarsten Anschluß an sie verraten seine früheren Kirchenbilder; aber selbst die Hauptwerke seiner mittleren Zeit, wie die Altartafeln der Stiftskirche zu Essen (1522—27) und die prunkenden Darstellungen aus der Legende des hl. Viktor und der hl. Helene im Dom zu Xanten (1529—34), schließen sich in ihrer kräftig natürlichen Formensprache und ihrer feurigen Färbung noch an sie an. Am bedeutendsten ist Bruyn jedoch als Bildnismaler. Zu den schönsten seiner scharf beobachteten und schlicht wiedergegebenen Bildnisse, deren Modellierung entfernt an die Holbeins erinnert, gehören

die des Bürgermeisters Johann von Rheidt (1525) im Berliner, des Bürgermeisters Arnold von Brauweiler (1534) im Kölner Museum. Bruyns spätere Historienbilder aber sind geradezu typisch für die Verheerung, die die Nachahmung italienischer Formen und Farben in der deutschen wie in der niederländischen Kunst anrichtete. Schon in Bruyns Abendmahl in der Severinskirche zu Köln, an dem übrigens sein Sohn Barthel Bruyn der Jüngere (1530 bis um 1607) mitgearbeitet haben mag, hat der Wandel sich vollzogen. An die Stelle kraftvoller Unmittelbarkeit ist verblasene Nachahmung getreten.

Ähnlich wie in Köln vollzog sich der Umschwung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im ganzen weiten Gebiete Deutschlands. Unter dem Einfluß der italisierenden Zeitströmung wich die persönliche Formenauffassung glatter Allgemeinheit, machte deutsche Innigkeit dekorativer Äußerlichkeit Platz, verlor die Malerei überall ihr örtliches und nationales Gepräge.

Die Saat Hans Holbeins gedieh besonders im Südwesten des deutschen Kunstgebietes, wo er sie ausgestreut hatte; aber auch sie erkrankte nur allzu rasch unter dem Hauche des Zeitgeistes. Auch die schweizerischen Maler dieser Zeit, die nach Becker, Wessely und Vögelin besonders Haendcke, Stolberg und Ohnesorg untersucht haben, waren bereits Manieristen. Altersgenossen waren Tobias Stimmer von Schaffhausen (1539—87) und Jost Ammann von Zürich (1539—91), von denen jener, der nach Straßburg übersiedelte, durch seine üppigen Fassadengemälde am Hause zum Ritter in Schaffhausen, durch seine tüchtigen Ölbildnisse und durch seine lebendigen Buch- und Einzelholzschnitte bekannt ist, dieser, der nach Nürnberg zog, sich als Zeichner für den Holzschnitt einen Namen machte. Kraftvoller ist Stimmer, feinfühliger Ammann. Beide aber betonen die Formen schon um ihrer selbst willen.

Einem jüngeren und noch manierierteren Geschlecht gehören Daniel Lindtmeyer von Schaffhausen (1552 bis gegen 1607), der sich in Südwestdeutschland als Wand- und Glasmaler, als Radierer und Holzschnittzeichner betätigte, und Christoph Maurer von Zürich (1558—1614) an, der in Straßburg Stimmers Schüler war, nachmals aber selbständiger als Glasmaler wirkte. Ihr Zeitgenosse in Basel, Hans Bock der Ältere (1550 bis nach 1623), der in seinen zahlreichen, besonders im Baseler Museum erhaltenen Zeichnungen zu Hausfassaden, Glasscheiben und Tafelbildern als äußerlicher Nachfolger Holbeins erscheint, tritt uns in seinen Wandgemälden im Rathaus zu Basel, wie der „Verleumdung des Apelles“, als geschickter Manierist von immerhin eigener Erfindungsgabe entgegen. „Der hervorragendste Nachfolger oder Schüler Hans Bocks“ aber war der Baseler Joseph Heintz (1564—1609), der 1591 in Prag zum Kammermaler Kaiser Rudolfs ernannt wurde. Gerade er wußte seine in Italien geglättete und verallgemeinerte Formensprache mit tüchtigem technischen Geschick zu handhaben und großen Beifall mit seinen akademisch korrekten Bildern vom Schlage des Dianabades in Wien zu erwerben, denen seine Bildnisse, wie das Kaiser Rudolfs II. (1594) in Wien, gesunder und frischer gegenüberstehen.

In Straßburg treffen wir jetzt neben Stimmer in Wendel Dietterlin, den Ohnesorg studiert hat, einen jüngeren Meister von überschüssiger Kraft, dessen wichtige, den deutschen Barockstil einleitende Schrift über die Baukunst (S. 104) 1593 in Stuttgart erschien. Die größere Hälfte der Originalzeichnungen zu den Radierungen dieses Buches besitzt die Dresdener Akademiebibliothek. Sein malerisches Hauptwerk aber waren die Deckengemälde jenes leider abgebrochenen „Neuen Lusthauses“ (S. 107) zu Stuttgart.

In Augsburg finden wir nach Amberger (S. 130), der noch in der Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurzelt, keinen namhaften Maler mehr, wohl aber in Lukas Kilian (1579—1637) den Stammvater einer großen Kupferstecherfamilie, die im Bildnisfach Selbständiges leistete, ihren Hauptruhm indes durch ihre gewandte Wiedergabe beliebter Gemälde anderer Meister erntete.

Bezeichnend für die Nürnberger Kunst dieses Zeitraumes ist es, daß auch hier jetzt ein Niederländer, der Hennegauer Nikolaus Neufchatel (um 1525—90), als Bildnismaler blühte. Sein Doppelbildnis des Mathematikers Neudörfer mit seinem Sohn in München gehört in seiner aufrichtigen Anordnung und frischen Malweise zu den besten seiner Zeit. Bezeichnend ist es aber auch, daß selbst in der Stadt Dürers jetzt neben dem Landschafter Lautersack (S. 127) nur noch ein namhafter Kupferstecher, Virgilius Solis (1514—62), wirkte, den Lichtwark als den fruchtbarsten und vielseitigsten aller deutschen Ornamentiker des 16. Jahrhunderts gefeiert hat.

Reicher entfaltete die Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sich an einigen deutschen Fürstenhöfen. An der Spitze der Bewegung stand der Hof Rudolfs II. in Prag, dessen Kunstbestrebungen Urlichs und Schlager untersucht haben. Aber gerade hier sammelten sich vorzugsweise ausländische Maler und Gemälde. Stand im Mittelpunkt des Prager Kunstlebens doch der Antwerpener Bartholomäus Spranger (1546 bis nach 1608), der den Italismus noch mit nationaler Kraft verarbeitete. Leitete ein anderer Antwerpener, Gillis Sadeler (1575—1629), doch von Prag aus den Kupferstich ins Fahrwasser derber, kecker Vervielfältigung berühmter Gemälde. An Spranger aber hatte der Kölner Hans von Aachen (1552—1615) sich angelehnt, der, in allen Sätteln gerecht, neben Heintz der Hauptmeister des italisierenden Manierismus in Deutschland wurde.

Die Dresdener Hofmaler dieser Zeit, wie Cyriakus Reber (gest. um 1594) und Zacharias Wehme (gest. 1606), neben denen „der Fürstenmaler“ Hans Krell von Leipzig (erwähnt 1531—65) und der vielseitige Braunschweiger Heinrich Goeding (1531—1606) arbeiteten, stehen, weniger italisierend, unter dem Einfluß der Wittenberger Schule, deren dünnes, unerquickliches Deutschtum sie erbten.

Das festliche Kunstleben am Hofe Albrechts V. zu München haben Max Zimmermann und Bassermann-Jordan geschildert. Einerseits finden wir hier die unverfälschteste italienische Dekorationskunst auf deutschem Boden, anderseits aber auch die besten Kräfte des nordischen Italismus. Die Residenz in Landshut (S. 103) war 1536—43 im wesentlichen von Italienern ausgemalt worden; doch schuf Hans Bocksberger von Salzburg, wahrscheinlich der Vater des jüngeren Fassadenmalers dieses Namens, der z. B. 1573 die Regensburger Rathausfassade vollendete, hier unter anderem 1543 den anmutigen Kinderfries des oberen Hauptsaales. Einheimische Meister, wie der in Oberitalien gebildete Münchener Hans Donauer der Ältere, malten im Georgssaal der „Neuveste“ zu München (1559—62) und im Festsaal des Schlosses zu Dachau (um 1565). Neben Antonio Ponzano, der sich als Meister der berühmten Grottesken des Fuggerhauses zu Augsburg (S. 110) bezeichnet hat, aber trat in der Trausnitz bei Landshut jetzt der Holländer Friedrich Sustris (geb. 1526) hervor, der in Florenz Schüler Vasaris (S. 54) gewesen war. Dieser Meister und sein jüngerer Zeitgenosse Pieter de Witte von Brügge (genannt Candido), der nach ihm Vasaris Schüler wurde, arbeiteten dann bis 1600 gemeinsam an der reichen und geschmackvollen Ausschmückung des

Antiquariums und der Grottenhalle der Münchener Residenz, die Candido, dem Rée ein Buch gewidmet, bis 1620 neben anderen Arbeiten vollendete. Sustris und Candido trugen den italienischen Stil Vasaris in niederländischer Auffassung nach München. Unzweifelhaft waren auch sie Manieristen; aber ihre Manier ist mit so viel tüchtigem Können verbunden, daß ihre Schöpfungen uns heute noch zu fesseln vermögen.

An der Spitze der wirklich deutschen Münchener Maler steht Hans Muelich (1516—73), der, obgleich Münchener von Geburt, sich an Altdorfer (S. 126) anschließt, also zur Donauschule gehört. Deutlich tritt dies noch in den erhaltenen Einzelblättern seines Heiligenkalenders von 1537 im Münchener Kupferstichkabinett hervor, weniger deutlich schon in seinen vortrefflichen Ölbildnissen, wie denen eines Patrizier-Ehepaars (1541—42) in München, des jungen Herzogs Albrecht V. (1545) in Schleißheim, eines stattlichen Mannes (1559) in der Galerie Weber zu Hamburg. Nach 1560 widmete Muelich sich hauptsächlich der Buchmalerei. Seine Randverzierungen und Bilder zu Cyprian de Rores Motetten (seit 1559) und zu Orlando di Lassos Bußpsalmen (1565—70) in der Münchener Staatsbibliothek gehören zu den reichsten Schöpfungen dieser Art. Diese „Miniaturen" und sein großer Altar der Krönung Marias (1572) in der Frauenkirche zu Ingolstadt zeigen bei aller absichtlichen Anlehnung an die Formensprache Michelangelos noch selbständige Farbenpracht und deutsches Empfindungsleben.

Nach Muelich beherrschte Christoph Schwarz (1550—92), der aus der Schule Bocksbergers nach Venedig gegangen war, das Münchener Kunstleben. Sein Bild der Himmelskönigin in der Pinakothek beweist, daß die Nachahmung der Venezianer zu einer annehmbareren Manier führt als die Nachahmung der Römer. Sein eigenes Familiengruppenbildnis in derselben Sammlung aber zeigt wieder einmal, daß unselbständige Geschichtenmaler auf dem Gebiete der Bildniskunst, die sie zwingt, sich an die Natur zu halten, zu selbständigen Meistern werden können.

In Venedig entwickelte sich auch der Münchener Johann Rottenhammer (1564—1623), ein Schüler jenes Hans Donauer, zu einem der angesehensten deutschen Maler seiner Zeit, dessen kleine, oft auf Kupfer gemalte Bilder christliche und heidnische Stoffe jeder Art formenglatt und farbenfrisch verarbeiten, in ihren Landschaftsgründen sich aber dem niederländischen Zeitgeschmack nähern. Zwischen der italienischen und der italisierenden niederländischen Strömung hin und her getrieben, verlor die deutsche Malerei die Kraft, selbst zu sehen und selbst zu empfinden.

III. Die niederländische Kunst des 16. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen.

Unter der Herrschaft Kaiser Karls V. erfreute das ganze Gebiet der Niederlande, das jetzt vom friesischen Norden bis zum wallonischen Süden einen Kreis des Deutschen Reiches bildete, sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der reichsten Blüte des Handels, der Gewerbe und der Künste. Antwerpen eroberte sich, Brügge überflügelnd, rasch die Führung; aber die gleichen künstlerischen Bestrebungen verbanden schon infolge der Berufung der Meister von Stadt zu Stadt, trotz aller örtlichen Unterschiede, alle Teile des Gebietes zu einem künstlerisch ziemlich einheitlich empfindenden Ganzen. Unter der spanischen Herrschaft Philipps II. dagegen erstickte in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die niederländische Einheit in Strömen edlen Blutes. Als die südlichen, spanisch und katholisch bleibenden Provinzen sich von den

nördlichen, protestantisch und selbständig gewordenen Landesteilen getrennt hatten, ging die neue Grenze mitten durch das Gebiet der niederdeutschen Sprache, wie die Niederländer selbst ihre Mundart damals noch nannten, hindurch. Kein Wunder daher, daß die Scheidung des künstlerischen Empfindens nur allmählich erfolgte. Gegen Ende des Jahrhunderts aber erfolgte sie wirklich; und früher noch in der Baukunst als in der Malerei entstand neben der flämischen eine holländische Nationalkunst von eigenem Gepräge.

Bis zur Mitte des Jahrhunderts entwickelte die niederländische Kunst sich der deutschen nahezu parallel. Dann folgten Jahrzehnte bewußten Spielens mit der italienischen Renaissance, gegen das doch bald genug ein kräftiger nationaler Rückschlag eintrat. Die niederländische Kunst lernte allmählich mit den fremden Formen, die selbständig weitergebildet wurden, wie mit ihrem Eigentume schalten, und diese nationale Nebenströmung schwoll im Übergang zum 17. Jahrhundert zu jenem mächtigen, alles mit fortreißenden Strome an, dessen Fluten Leben und Schönheit verbreiteten.

Auf Schritt und Tritt empfinden wir mit Schmerzen, welche Fülle von flämischen und holländischen Meisterwerken des 16. Jahrhunderts in den niederländischen Freiheitskriegen untergegangen ist. Waren doch schon 1554 im Kriege Karls V. gegen Heinrich II. von Frankreich die ersten jugendfrischen Schlösser der niederländischen Renaissance wieder zerstört worden, und sollen im August 1566 beim ersten Auflodern des Aufstandes doch in Brabant und Flandern binnen drei Tagen vierhundert Kirchen und Kapellen geplündert und ihrer Kunstschätze, die auf die Straßen geworfen wurden, beraubt worden sein. Gerade in den Niederlanden ergibt sich daher aus der Urkundenforschung, wie sie in Pincharts Sammelwerk vorliegt, und aus der schriftstellerischen Überlieferung, die bis auf Guicciardini, Lampsonius und Karel van Mander zurückgeht, vielfach ein anderes, reicheres kunstgeschichtliches Bild als aus den erhaltenen Werken, an die wir uns gleichwohl in der Hauptsache halten müssen.

2. Die niederländische Baukunst des 16. Jahrhunderts.

Um die Aufnahme und Verarbeitung der Formensprache der italienischen Renaissance dreht sich auch der Entwickelungskampf der niederländischen Baukunst dieses Zeitraums, deren Kenntnis wir, nächst den nur mit Vorsicht zu benutzenden Schriften von Schoy und von Schayes, vornehmlich den Sammelwerken von Ysendyck, von Ewerbeck und von Kroot, aber auch den Einzelarbeiten von Graul, Galland, Hedicke und anderen verdanken.

Drei Phasen dieser Entwickelung lassen sich auf der ganzen Linie unterscheiden. Die erste, die Übergangsphase, ist ihrem Wesen nach noch spätgotisch, nimmt aber nach und nach eine Reihe von italienischen Einzelmotiven auf, die sie willkürlich verarbeitet. Die zweite hat die Formen der italienischen Renaissance mit Liebe an den Quellen studiert und läßt sie mit erträglichem Verständnis, manchmal aber auch mit eigener Empfindung im Zusammenhang an niederländischen Bauten erstehen. Die dritte erzeugt jene national-niederländische Rückwirkung, die die fremden Formen in nordische umwandelt und sie geschickt und phantasievoll zu der schon barock angehauchten niederländischen Hochrenaissance weiterentwickelt. Schlechthin spätgotisch wirken z. B. das prachtvolle Rathaus zu Middelburg, dessen breite Blendarkadenfassaden Anthonis Keldermans der Ältere von Mecheln 1512 entwarf, und das nicht minder prächtige Rathaus zu Audenarde (1525), dessen feine, von einer Spitzbogenhalle getragene Schauseite zu den reichsten Belgiens gehört. Die Kenntnis der Renaissanceformen wird zunächst, wie in Deutschland und keinesfalls früher als dort, durch Stiche und Gemälde der

Meister vermittelt, die Italien besucht hatten. Sahen wir Renaissanceknäblein mit Girlanden auf Bildern Memlings (Bd. II, S. 435) bereits im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts auftreten, so erscheinen Renaissanceformen in schärferer Ausprägung doch erst in den Baulichkeiten der Bilder Mabuses, der 1508, und Orleys, der vielleicht auch in Italien war. Der frühe Ornamentstich spielt in den Niederlanden trotz der bedeutenden Renaissancefüllungen (1522) des Meisters J. G. keine solche Rolle wie in Deutschland. Aus Abbildungen der Entrée joyeuse des Kaisers in Brügge aber ersehen wir, daß dem Schaugepränge hier schon 1515 Renaissanceformen nicht fremd waren.



Der Holzturm der Hauptkirche zu Haarlem. Nach Photographie der Holländischen Reichskommission. Vgl. Text, S. 150.

In greifbarer Plastik erscheinen Renaissancemotive zuerst in der reichen spätgotischen Kleinarchitektur der niederländischen Kamine, Lettner, Chorgestühle und Grabmäler der frühen Jahrzehnte des Jahrhunderts. Zu den ältesten gehören die Füllhörner, Knäblein und Halbkränze am gotischen Kamin des Stadthauses zu Bergen op Zoom. Balustersäulchen, Akanthuskelche und Kranzträger erscheinen 1520 an der Grabtafel des Professors Bogaert in der Peterskirche zu Löwen. Runde Zierschilder schmücken die Balustersäulen der beiden vor 1527 vollendeten Kamine im Rathause zu Courtrai. Kannelierte Pilaster tragen den gleichalterigen Giebel einer Grabtafel der Bruderkirche zu Zutphen.

Der führende Baumeister der auch in Großbauten noch wesentlich spätgotischen Übergangszeit war Rombout Keldermans von Mecheln (gest. 1531), der Architekt Karls V. Der Entwurf des spätgotischen Teiles des Rathauses zu Gent, an dem sein Freund Dominicus (nach Neeffs nicht Hermann) de Waghemakere neben ihm arbeitete, trägt die Jahreszahl 1517. Der wirkungsvolle, aus Erd- und Obergeschoß bestehende Bau mit seinen reizenden Ecktürmchen, seinen breitbogigen Fenstern, seinen Baldachinen und Balustraden, seinem ganzen Gewande von flammigem Maßwerk wurde 1535 vollendet. Die Gotik seiner Formensprache tritt um so auffallender hervor, als die zweite, 1595—1602 angebaute Hälfte des Rathauses sich in drei klassizistischen Hochrenaissancegeschossen erhebt. Deutlicher veranschaulicht nichts den Wandel des Geschmacks zwischen 1535 und 1595. Schon 1517 arbeitet Keldermans übrigens auch am Palaste der Statthalterin Margareta von Österreich in Mecheln, dem jetzigen Justizpalast, der zwar im Hofe noch spätgotische Formen bewahrt, im ganzen aber, schon 1507 begonnen, der früheste niederländische Renaissancebau ist. Daß Guyot de Beauregard, der irrtümlich mit dem Bildhauer Guyot de Beaugrant verwechselt wird, der erfindende Baumeister gewesen, ist möglich. Sicher aber ist der schlichte, mit einfachen Giebelfenstern und Balusterbalkons geschmückte Bau, dessen Renaissancepilaster auf das Portal und die hohen Dachgiebel beschränkt sind, von der gleichzeitigen französischen Baukunst beeinflußt.

Rombout Keldermans' sogenanntes Fischerzunfthaus in Mecheln trägt schon Renaissancemuscheln in seinen spätgotischen Fensteraufsätzen, und sein letztes Werk, das Eckgebäude am Markt zu Mecheln, das jetzt das Museum beherbergt (1529), ist mit Renaissancemedaillons geschmückt.

Hauptwerke eines ausgesprochenen Mischstils sind ferner der malerische, von kurzen, reich verzierten Kandelabersäulen gestützte Arkadenhof des ehemaligen Bischofspalastes, jetzigen Justizgebäudes in Lüttich (Taf. 16, Abb. 1), an dem Erard van der Mark und François Borset arbeiteten, — die große, nicht sowohl von Renaissanceformen durchsetzte, als von Renaissanceverhältnissen beherrschte, ursprünglich von Dominicus de Waghemakere, dem Vollender der Turmspitze der Antwerpener Kathedrale, und Paul Suydincx erbaute Hofhalle der Börse zu Antwerpen (1531), die nach den Bränden von 1581 und 1858 neu erstanden ist, — und Johann Wallots und Christian Sixdeniers prächtiges Kanzleigebäude, „La Greffe", in Brügge (1535—37; Taf. 16, Abb. 2), dessen reiche, schwere Frührenaissance an den geschwungenen Giebelseiten noch mit gotischen Krabben beschwert ist. Auch jene schmalen, hohen Giebelhäuser, wie Gilden oder Kaufleute sie an den Marktplätzen der flämischen Städte errichteten, bleiben ihrem Gesamteindruck nach gotisch, selbst wenn alle ihre Einzelformen dem nordisch umgebildeten Formenschatz der Renaissance entlehnt sind. Zu den ältesten Häusern dieser Art gehören das sechsstöckige Schützengildenhaus in Antwerpen, dessen vorgelegte Schmuckglieder in den untersten Stockwerken aus schlanken Rustikahalbsäulen, in den oberen Stockwerken aus Hermen und Kandelabern bestehen, und das vielgenannte „Haus zum Salm" in Mecheln, dessen dorische, ionische und korinthische Halbsäulen übereinander doch willkürlich zugestutzt und aufgeputzt erscheinen.

Wie der Übergang sich im Turmbau vollzog, zeigt besonders der 1520 errichtete Holzturm der Hauptkirche zu Haarlem (Abb. S. 149), der, bei gotischen Einzelheiten, in seinem eigenartigen Aufbau aus immer spitzer werdenden Hallengeschossen mit seiner geschweiften, durchbrochenen Spitze weithin vorbildlich wirkte.

Die Vorstellung einiger belgischer Forscher, daß dieser Mischstil und die auf ihn folgende niederländische Hochrenaissance spanischen Ursprungs sei, wie noch Marchal die ganze niederländische Renaissance vor Cornelis Floris als „Style hispano-flamand" bezeichnet, hat schon Graul widerlegt.

Auch die wirklichen, reinen Renaissanceformen treten früher in der dekorativen Kleinarchitektur als in großen Gebäuden hervor. Das Grabmal des Grafen Engelbrecht II. und seiner Gemahlin in der Kathedrale zu Breda prangte schon 1527 in so reinen Renaissanceformen, daß man es einem Italiener zuschrieb. Der berühmte, reich geschmückte, einer üppigen Holztäfelung einverleibte Marmorkamin im Schöffensaal zu Brügge, den Lancelot Blondeel (1496—1561), Guyot de Beaugrant und andere um 1530 schufen, wirkt trotz der gotischen Sockel seiner Kandelabersäulen wie reine Renaissance. Paul van den Scheldens großartige, aus Eichenholz geschnitzte Windfangtür im Rathause zu Audenarde (seit 1530) zeigt willkürlich behandelte, aber ausschließlich italienische Formen. Das Chorgestühl des Amsterdamers Jan Terwen in der Hauptkirche zu Dordrecht (1538—41) prangt in unverfälschten italienischen Formen. Der gepriesene Altaraufsatz Jehan Mones in Notre-Dame zu Hal (1531) verrät, daß sein Meister Italien gesehen; und die Kanzeln in der Neuen Kirche zu Delft (1548) und der Haager Hauptkirche (1550) mahnen an Benedetto da Majanos berühmte Kanzel in Santa Croce zu Florenz (Bd. II, S. 569). Früher noch entstand der



1. Der Hof des Justizgebäudes (ehemaligen bischöflichen Palastes) in Lüttich.
Nach Photographie von Deltine in Lüttich.



2. Die Fassade des Kanzleigebäudes „La Greffe“ in Brügge.
Nach Photographie.

großartige, nur teilweise erhaltene Marmor- und Alabasterlettner des Jacques Dubroeucq in der Waltrudiskirche zu Mons, zu dem der Entwurf von 1535 erhalten ist. In jedem Zuge verrät auch er, daß sein Schöpfer jenseits der Alpen italienisch gelernt hatte.

Dubroeucq, den Hedicke ausführlich behandelt hat, muß auch auf dem Gebiete der großen Baukunst als der Begründer der rein italienischen Renaissance in den Niederlanden angesehen werden. Schon 1539 leitete er den Umbau des Schlosses Boussu, 1545 begann er für die Regentin Maria von Ungarn den Bau des Schlosses Binche, das das erste große wirkliche Renaissanceschloß der Niederlande war; 1548 folgte das Jagdschloß von Mariemont; aber alle drei wurden schon 1554 von den Franzosen zerstört.

Der erste Theoretiker dieser Richtung, der schon von Zeitgenossen als der Vater des klassischen Stils in den Niederlanden gefeiert wurde, war der Maler Peeter Coeck van Aelst (1502—50), dessen flämischer Vitruv 1539, dessen flämischer und französischer Serlio seit 1545 und 1546 erschien. Seine eigenen Schöpfungen, von denen sich kaum mehr als ein Kamin von 1543 im Antwerpener Rathaus erhalten hat, erfüllen die italienische Formensprache aber bereits mit nordischer Empfindung. Das edelste niederländische Gebäude der reinen Renaissancerichtung muß das aus Zeichnungen bekannte ehemalige Rathaus zu Utrecht (1545—47) gewesen sein, das Willem van Noort in zwei Stockwerken über den Bogenhallen des Erdgeschosses mit der feinsten Pilastergliederung geschmückt hatte. Die mit Arabesken verzierten Pilaster waren italienischer Frührenaissance entlehnt. Erhalten haben sich in diesem feinen holländischen Frührenaissancestil, dessen Schmuckteile sich in Haustein vom Ziegelbau abhoben, an Außenbauten nur vereinzelte Tür- und Fensterumrahmungen in Utrecht, Dordrecht und Amsterdam; unsere Abbildung zeigt das zierliche Portal der alten Münze zu Dordrecht. Als Innenraum aber ist hier der Ratssaal zu Kampen (1543—48) zu nennen, dessen kunstvolle, von einer Balkendecke überspannte, durch Bänke verbundene, von einem steinernen Prachtkamin (Abb. S. 152) durchbrochene Wandtäfelung mit ihren zierlichen Kandelabersäulen und gemalten Intarsien den Geist der üppigen, tändelnden lombardischen Frührenaissance atmet. Utrechter waren auch Sebastian van Noyen (gest. 1557) und sein Sohn Jakob (um 1533—1600), die nach der Mitte des Jahrhunderts in Brüssel den 1771 umgebauten, 1834 zum Universitätsgebäude umgeschaffenen Palast des Kardinals Granvella in reinster italienischer Spätrenaissance mit den drei klassischen Säulenordnungen ausstatteten. Lütticher aber war der bekannte Maler Lambert Lombard (1506—66), der als Schöpfer des klassischen italienischen Türbaues von 1558 an der Jakobskirche zu Lüttich gilt.


Das Portal der alten Münze zu Dordrecht. Nach Photographie.

Inzwischen hatte sich auf der Grundlage der italienischen Renaissanceformen jener neue, echt niederländische Renaissancestil entwickelt, der mit seinen geschweiften Giebellinien und Kartuschen, seinen Grottesken, seinen Mauresken und seinem Rollwerk (S. 104), das früher als in Deutschland zum Beschlagwerk wurde, einer allmählich wieder gotischer werdenden

Grundempfindung entsprach. Hatte schon Peeter Coeck in seinen eigenen Schöpfungen, wie Graul es ausdrückt, „die klassischen Formen recht grottesk herausgeputzt", so brachte der Hauptmeister dieser Richtung, **Cornelis de Vriendt**, genannt **Floris** (1514—75) von Antwerpen, diesen „Florisstil" zu nordisch-barocker Vollendung. Cornelis Floris, der auch als Bildhauer berühmt ist, veröffentlichte 1556 sein Grottesken- und sein Kartuschenwerk, denen sein Bruder Jakob Floris 1564, 1566, 1567 ähnliche Bücher folgen ließ. Cornelis Floris' Hauptbau, an dessen Ausführung wieder Paul Snydincx beteiligt war, ist das stattliche Rathaus zu Antwerpen (1561—64; Abb. S. 153). Über einem Rustika-Erdgeschoß mit rundbogigen Pfeilerhallen ein toskanisch-dorisches erstes, ein ionisches zweites Pilaster-Obergeschoß; darüber, unter dem Dache, ein offenes, von einer Balusterbrüstung eingefaßtes Loggiengeschoß. Aus der breiten, nur aus Rechteckfenstern und Pilastern bestehenden Schauseite springt ein reicher gegliedertes, mit gotischem Grundgefühl gegiebeltes, mit Obelisken bekröntes Mittelrisalit hervor. Das Ganze aber ist selbständig im Sinne der Spätrenaissance empfunden. Außerdem tritt Cornelis Floris uns als Baumeister in seinen Werken der Kleinarchitektur entgegen, von denen das berühmte, über 30 m hohe Tabernakel der Leonhardskirche zu Léau (1550 bis 1552) durch die Kraft seiner Linienführung ausgezeichnet ist. Bemerkenswert ist, daß Floris, anders als Coeck, von den Grottesken und dem Rollwerk in seinen ausgeführten Schöpfungen einen weit vorsichtigeren Gebrauch macht als in seinen gedruckten Vorlagen.



Kamin im Saal des Rathauses zu Kampen. Nach Photographie der Holländischen Reichskommission. Vgl. Text, S. 151.

Auf Floris' Schultern steht **Hans Vredeman de Vries** aus Leeuwarden (1527 bis nach 1604), der nicht nur in Holland und Flandern, sondern auch im Braunschweigischen, in Hamburg und in Danzig (S. 108) zahlreiche dekorative Werke ausführte, daneben aber auch seine Erfindungen von Kartuschen (1555), Grottesken (1563), Karyatiden, Grabdenkmälern

und Möbeln, die von den bekanntesten Antwerpener Stechern seiner Zeit, wie Hieronymus Cock, Philipp Galle und Pieter de Jode, gestochen wurden, zu Buchausgaben vereinigte, ja 1577, etwas verspätet, noch eine vitruvianische Baulehre herausgab. Er verband eine glänzende Phantasie mit vollster Beherrschung der antiken Ordnungen und des modernen Roll- und Beschlagwerks. „Mit der Antike und ihrer tektonischen Strenge“ aber hat er es, wie Galland sagt, „nie ernst genommen.“ Gerade Vredeman de Vries war nach Floris der einflußreichste Vertreter der verselbständigten niederländischen Renaissance.

Eine etwas andere Richtung, die besonders in Delft und Dordrecht schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts angebahnt ward, verfolgte gleichzeitig in Holland der Baumeister und



Cornelis Floris' Rathaus zu Antwerpen. Nach Photographie.

Bildhauer Cornelis Bloemaert (1525 bis nach 1594) von Bergeik, der sich in Utrecht niederließ. Seine Besonderheit ist die Bauart mit wechselnden Ziegel- und Hausteinstreifen und die Fassadengliederung durch vortretende Blendbogen, in die z. B. am Lagerhaus der Wijnstraat Nr. 70 zu Dordrecht, das Galland ihm zuschreibt, noch 1558 ein spätgotischer Kleeblattbogen geschlagen ist. Echte Renaissanceformen erscheinen dagegen an seinem bedeutendsten Werke, der Kanzel der Kathedrale zu Herzogenbusch (1570), noch in schlichter, vornehmer Gestalt.

Der holländische Charakter wird bei meist getreppten oder geraden, seltener flämisch geschweiften Giebeln mehr und mehr durch den Ziegelbau mit Hausteingliederungen, die oft als wagerechte Riegel über die Pilaster hinlaufen, bedingt. Das vorgelegte Halbsäulen- oder Pilastergerüst wird dabei oft wieder auf das obere Stockwerk oder gar den Giebel beschränkt, manchmal auch ganz beiseite gelassen, so daß die Renaissance- oder Barockformen nur in den Tür- und Fensterumrahmungen und den Hauptgiebeln vorklingen. Innerhalb dieses Stils vertreten einige Bauten im Anschluß an jene frühklassizistische Utrechter Richtung einen eigenartigen, kraftvollen Stil mit malerisch reich belebten Schauseiten: so das Sint Jans-Gasthaus

zu Hoorn, das keine Säulenordnungen, wohl aber klassische, flache Dreieckgiebel über den Fenstern und einen getreppten Hauptgiebel zeigt, dessen Stufen durch sitzende Gestalten gefüllt sind; so die prächtige Käsewage von 1582 in Alkmar (Abb. S. 155), deren Rustika-Erdgeschoß von Rundbogentüren durchbrochen ist, während das toskanische Obergeschoß unter den ionischen und korinthischen Giebelgeschossen vier Sandsteinriegel über seine Pilaster hinwegführt; so aber auch das schmucke, kraftvolle Haager Rathaus mit seinem in eine Loggia verwandelten Dachgiebel, seinem kräftigen, durch geriegelte Pilaster gegliederten Hauptgeschoß, seinem schlichten, von Giebelfenstern durchbrochenen Haustein-Erdgeschoß und seinem reichen Rundbogenportal, dessen Stellung seitwärts von der Fassadenachse durch den stattlichen Eckturm wieder ausgeglichen wird.

Eine Reihe nordholländischer Bauten sucht aus dem Ziegelbau mit Hausteinzutaten heraus sogar farbige Reize zu entwickeln. Farbiges Ziegelmosaik vertritt dann manchmal den Haustein. Grünglasierte Muster auf rotem und rote auf gelbem Grunde zeigen einzelne Häuser in Monnikendam und Edam. Ein Haus in Delft zeigt einen gelb-weiß-rot gemusterten Fries von 1585.

Aus dem Ziegel- und Hausteinbau entwickelt sich dann der national-holländische Stil, der in der prächtigen Fleischhalle zu Haarlem 1602 seinen Höhepunkt erreicht (s. unten). Auf dem Wege dahin liegen noch Rathäuser wie die zu Oudewater (1580), zu Franeker (1591), zu Venloo (1598) und selbst das zu Leiden (1597), das ein früheres Werk Lieven de Keys, des Schöpfers des Haarlemer Meisterwerks, ist. In den Werken dieser Art vollzog sich auch auf dem Gebiete der Baukunst die endgültige Scheidung der holländischen von der flämischen Kunst.

3. Die niederländische Bildnerei des 16. Jahrhunderts.

Manche der niederländischen Baumeister, die wir kennen gelernt haben, waren zugleich Maler; die meisten zugleich Bildhauer. Die vornehmsten Schöpfungen der niederländischen Bildnerei dieser Zeit, die die Bücher Marchals und Gallands, die Schriften Destrées, Grauls, Hedickes und anderer uns veranschaulichen, waren unauslösliche Bestandteile der reichen Baugerüste der Grabmäler, Altaraufsätze, Kamine, Gestühle und Lettner, die bereits besprochen worden. Ihr dekorativer Charakter ist schon dadurch bedingt.

Bis weit ins 16. Jahrhundert hinein blühte die spätgotische Altarschnitzerei der Niederlande (Bd. II, S. 415), die wir bereits bis in dieses Zeitalter herab verfolgt haben. Brüssel gab auch auf diesem Gebiete die Führung an Antwerpen ab. In Belgien sind aber fast alle Altarwerke dieser Art den Revolutionsstürmen zum Opfer gefallen. Gerade von den späten Antwerpener Schnitzaltären mit dem Werkzeichen der Hand haben sich die meisten Beispiele daher im deutschen und skandinavischen Norden (Bd. II, S. 538 und 544) erhalten, wohin sie zu Hunderten ausgeführt wurden.

Neben dieser spätgotischen Bildschnitzerei, die immer malerischere Gewohnheiten annahm, erblühte in den Niederlanden nun aber allmählich die Bildnerei der neuen Zeit. Der Vertreter einer kraftvollen, von Italien noch nicht unmittelbar beeinflußten, selbständig weiterstrebenden Richtung war hier vor allen der oberdeutsche Hofbildhauer der Regentin Margareta von Österreich, **Konrad Meit** von Worms, auf den bereits hingewiesen worden (S. 114). Daß Meit sich von Haus aus in den Niederlanden entwickelt, ist keineswegs ersichtlich. Wurde er doch auch in niederländischen Urkunden als Deutscher („dit l'allemand") bezeichnet. Jedenfalls aber hat er sich in den Niederlanden den einheimischen Bedürfnissen und Gepflogenheiten angepaßt. In Belgien, wo er z. B. für den berühmten, 1796 von den Franzosen zerstörten Altaraufsatz der Abteikirche zu Tongerloo zwei liegende Lämmer und drei

Sibyllen ausführte (1536—48), hat sich kein Werk seiner Hand erhalten. Erhalten aber haben sich seine freilich nach fremden Vorlagen für die Regentin ausgeführten Grabmäler der Kirche zu Brou bei Bourg-en-Bresse (S. 114), drei Meisterwerke edlen nordisch-realistischen Stils.

Im vollen Gegensatze zu Meit brachte Jacques Dubroeucq (S. 151) dann den italienischen Stil Andrea Sansovinos (S. 45) 1535 aus Italien mit. Erhalten haben sich von den Bildwerken seines berühmten Lettners in Saint Waudru zu Mons (1535—48), die sich in gelblichem Alabaster von dem schwarzen Marmor des Aufbaues abheben, z. B. die Standbilder des Heilands und der sieben Tugenden, die großen Rundreliefs mit den Darstellungen der Schöpfung, des Jüngsten Gerichtes und des Triumphes der Religion, die breiten, niedrigen Brüstungsreliefs des Abendmahls, der Ausstellung und der Verurteilung des Heilands, aber auch die hohen Steinreliefs seiner Geißelung, seiner Kreuztragung und seiner Auferstehung. Alle altniederländischen Erinnerungen sind hier verschwunden. In schlanken, freien, schon etwas absichtlich bewegten Gestalten sind die Geschichten äußerlich anschaulich, doch ohne rechtes inneres Leben erzählt. Stilistisch können wir mit Hedicke an diesen Bildwerken eine Entwickelung von vielfiguriger und daher vollerer zu wenigfiguriger und daher klarerer Anordnung, von breiter, dekorativer zu sorgfältiger, jedoch härterer, ja starrerer Durchbildung verfolgen. Als Grabdenkmal Dubroeucqs ist das des Propstes Eustache de Croy in der Kathedrale von Saint Omer (1538—40) beglaubigt. In seiner jetzigen, verstümmelten Gestalt zeigt es auf dem schwarzmarmornen Sarge ausgestreckt den weißen Toten schon ohne die Tiere als Fußstützen, die noch Meit seinen Gestalten in Brou geben mußte, am Kopfende des Sarges knieend aber den Gefeierten noch einmal im Leben als betenden Bischof; auch dies eine freie, tüchtige Arbeit ohne tieferes künstlerisches Leben. Dubroeucq gilt als der Lehrer jenes Giovanni da Bologna, der die niederländisch-italienische Kunst nach Italien zurücktrug (S. 50).



Die Käsewage zu Alkmar. Nach Photographie der Holländischen Reichskommission.

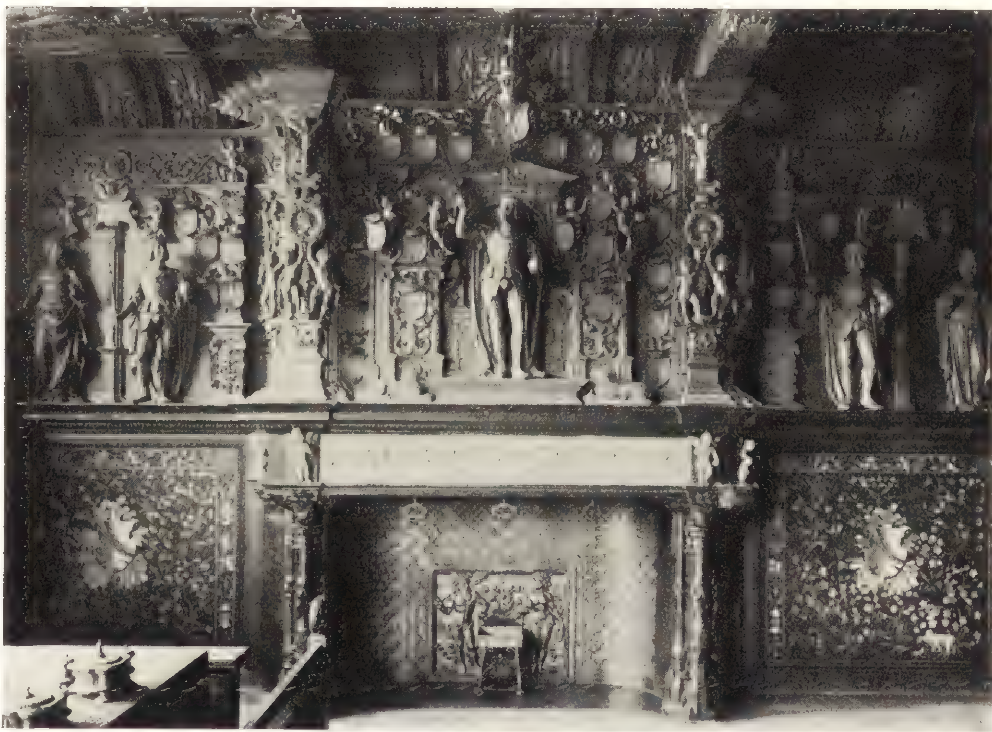
Niederländisch angehaucht blieb die gleichzeitige Kunst in Brügge. Die Marmorreliefs

des berühmten Kamins des Schöffensaales (S. 150), die Guyot de Beaugrant nach den Entwürfen Lancelot Blondeels 1529 ausführte, schildern die Geschichte der Susanna in figurenreichen, etwas gedrückten und gedrungenen, aber lebensvollen Reliefs (Abb. S. 157). Die lebensgroßen Holzstandbilder Karls V. über dem Kamin, seiner beiden Großelternpaare zur Linken und zur Rechten neben ihm an den Wänden, die Herman Glosencamp nach Blondeels Entwürfen 1532 vollendete, sind kurze, kräftige, von nordischem Leben erfüllte Gestalten. Jakob Jonghelincks Grabmal Karls des Kühnen in der Liebfrauenkirche zu Brügge (1559—62) wurde absichtlich im alten Stile, der hier doch von freier Meisterschaft getragen erscheint, neben das ältere seiner Tochter Maria von Burgund (Bd. II, S. 414) gesetzt. Die 28 reizenden Knabenreliefs an Paul van den Schelden's Windfangtür zu Audenarde (S. 150) sind mehr ornamentaler, jedoch völlig florentinischer Art. Jan de Mones Altaraufsatz in Notre-Dame zu Hal (S. 150) aber verrät in seiner Reitergestalt des hl. Martin und in seinen breiten Hochreliefmedaillons mit den Werken der Barmherzigkeit kaum noch niederländische Anklänge.

In Holland sind die tüchtigen Liegebilder der Adelheid von Culenborg in der Kirche zu Yſſelstein und des Herzogs Karl von Geldern in der Hauptkirche zu Arnheim noch mit den gotischen Tieren als Fußstützen ausgestattet. Völlig modern, fast michelangelesk, wirkt im Gegensatze dazu schon das Grabmal des Grafen Engelbrecht II. von Nassau und seiner Gattin in der Kathedrale von Breda (um 1525): auf dem Rücken liegend, ruht das hagere Paar auf einer Strohdecke, an deren vier Ecken bewegte, lebensgroße Alabastergestalten alter Helden knieen. Die Behauptung, daß das nicht eben erfreuliche Werk von einem Italiener herrühre, ist keineswegs überzeugend. Wahrhaft klassisch sind dagegen Jan Terwens 16 Reliefs des Einzugs Karls V. in Dordrecht in seinem Dordrechter Chorgestühl (S. 150), das 1542 vollendet wurde. Von fern erinnert der Reiterzug uns an den Fries des Parthenons (Bd. I, S. 322); und doch rührt er ohne Zweifel von einem Holländer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts her. Selbständig bei aller Renaissancemäßigkeit sind aber auch Jakob Colyns, des Utrechters, Steinbildwerke am Kampener Kamin (S. 151), dessen Friesreliefs das Urteil Salomons, die Großmut Scipios, den Mut Scävolas und die Unbestechlichkeit des Dentatus veranschaulichen. Auch das Grabmal Brederode in Vianen (Abb. S. 159), das ein vollständiges Gerippe unter der Platte zeigt, auf der das vornehme Ehepaar in sanftem Schlummer mit leicht angezogenen Knieen ruht, wird Jakob Colyn zugeschrieben.

Auf Alexander Colyn (Colin) von Mecheln, der, wie wir gesehen haben (S. 111), in Deutschland tätig war, können wir hier nicht zurückkommen. Aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts müssen nur noch ein Flame und ein Holländer hervorgehoben werden, die wir beide schon als Baumeister kennen, der Antwerpener Cornelis Floris (S. 152) und der Utrechter Cornelis Bloemaert (S. 153). Auch Cornelis Floris' Bildwerke sind unauslösliche Bestandteile seiner monumentalen Zierbauten. Am Altaraufsatz in Saint Léonard zu Léau sind die zahlreichen Reliefs aus dem Alten und dem Neuen Testament in zehn Stockwerken verteilt. Die Heiligenstandbilder, die die Ecken füllen, schließen sich den Linien des Aufbaues an. Viel selbständiges plastisches Leben ist in dem allen freilich nicht zu finden; aber aus dekorativen Gesichtspunkten betrachtet, verschmelzen die Bildwerke mit dem gewaltigen Aufbau zu einem eindrucksvollen Ganzen. Dasselbe gilt vom Tabernakel der Kirche zu Suerbempde bei Diest, zu dessen beiden Seiten neben der in der unteren Nische thronenden Madonna die Stifter knieen. In Floris' Hauptbau, dem Antwerpener Rathaus, gehören das Kaminrelief des

Salomonurteils im Vorzimmer des Ratssaales und das Relief des Kindermordes im Trausaal, das sein Bruder Frans (S. 170) bemalte, zu seinen tüchtigsten Schöpfungen. Dann folgte (1573) sein berühmter triumphbogenförmiger Lettner in der Kathedrale zu Tournai, der mit zahlreichen Standbildern, mit zwölf biblischen Reliefs und mit sechs Passionsmedaillons geschmückt ist. Von Floris' Grabmälern, die von Karyatiden getragen zu werden pflegen, stehen die meisten außerhalb der Niederlande. Die wichtigsten sind die Denkmäler Christians II. im Dom zu Röskilde, Gustav Wasas im Dom zu Upsala, König Friedrichs I. im Dom zu Schleswig und Herzog Albrechts I. von Preußen im Dom zu Königsberg. Sein Einfluß



Kaminwand im Schöffensaal des Justizpalastes zu Brügge. Nach Photographie.

im ganzen Norden war, wie Ehrenberg dargetan, gewaltig. Aber sein Stil war doch eben mehr zeitlich als persönlich bedingt und daher vergänglich.

Cornelis Bloemaert, der Schüler Terwens, arbeitete besonders in der ersten Hälfte seines Lebens als Bildhauer. Die Fülle der Bildwerke an seiner berühmten Kanzel in Herzogenbusch (S. 153) läßt auch Schülerhände erkennen. Sicher von Bloemaert stammt der lebendige Chorknabenfries am Sockel der Kanzelbrüstung, deren prachtvolle, an die besten deutschen Arbeiten des 16. Jahrhunderts erinnernde fünf Hauptreliefs aus den Predigten Christi, Pauli, Petri, Johannes des Täufers und des Apostels Andreas man ihm nicht einmal zutrauen mag. Eine Reihe an sich minder bedeutender Amsterdamer Bildwerke der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aber verrät, wie Galland sagt, „daß auch die holländische Plastik damals Schritt für Schritt von dem idealen Vorbild Italiens abwich, um sich immer mehr der realistischen Strömung der gleichzeitigen Malerei zu nähern“.

4. Die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts.

Auch im 16. Jahrhundert blieb die farbige Kunst der Flächendarstellungen die Lieblingskunst Flanderns und Hollands. Wenn die niederländische Malerei dieses Zeitraums trotzdem zwischen ihrer großen, ruhig in sich vollendeten Blüte des 15. und ihrer noch größeren und freieren Weiterentwickelung im 17. Jahrhundert als eine tastende Übergangskunst erscheint, so liegt das, was man auch dagegen einwendet, hauptsächlich an dem mächtigen und doch nicht gleichmäßigen Andrang der Formensprache des Südens, deren Verarbeitung den führenden niederländischen Malern des 16. Jahrhunderts zwar in den Augen ihrer Mitwelt, aber nicht in den Augen der Nachwelt gelang. Gerade daß die niederländischen Künstler dieser Zeit sich nicht, wie die meisten oberdeutschen, mit Wanderungen nach Oberitalien begnügten, sondern geradeswegs nach Rom zogen, dessen gewählte Formensprache der nordischen Grundempfindung widerstrebte, wurde ihr Verhängnis. Neben der „romanistischen" Richtung, die 1572 in der Gründung der Antwerpener Romanistenbrüderschaft gipfelte, versiegte jedoch gerade auf dem Gebiete der Malerei die nationale Strömung niemals völlig. Auf entschieden nationale Anfänge, in denen die Bewegung des 15. Jahrhunderts sich, aus sich heraus verbreitert, fortpflanzte, folgten Jahrzehnte italienischer Vorherrschaft. Während dieser Italismus aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts rasch zu akademischer Manier erstarrte, stellte sich ihm sofort ein um so kräftigerer nationaler Rückschlag entgegen, der der Malerei neue Wege wies. War Deutschland mit der Verselbständigung des Sittenbildes und der Landschaft in der Griffelkunst vorangegangen, so entwickelten diese Fächer sich jetzt unter niederländischen Händen zu selbständigen Zweigen der Tafelmalerei. Das Gruppenbildnis und das Architekturstück folgten. Neue Welten taten sich auf. Zwischen Flandern und Holland aber fand während des ganzen 16. Jahrhunderts ein so lebhafter Austausch von Malern statt, daß die Herkunft der Meister weniger in Betracht kam als die Überlieferung, der sie folgten. Für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts müssen wir die Entwickelung der niederländischen Malerei an ihren verschiedenen Hauptherden beobachten; für die zweite Hälfte dieses Zeitraums wird es am lehrreichsten sein, die Entwickelung der Einzelfächer zu verfolgen.

In den Niederlanden beherrschte die Tafelmalerei jetzt die ganze Flächenkunst. Die vervielfältigenden Künste des Holzschnittes und des Kupferstiches werden meistens von der oberdeutschen Griffelkunst beeinflußt. Trotz der Bedeutung des selbständig erfindenden Malerstechers Lukas van Leyden, trotz der Verdienste von Meistern wie Hieronymus Cock, Hieronymus Wierix und Philipp Galle um die Vervielfältigung der Erfindungen ihrer Landsleute, und trotz der hohen malerischen Vollendung, die der Kupferstich unter den eklektischen Händen des Hendrik Goltzius (1558—1616) und seiner Schüler erhielt, spielen der Kupferstich und der Holzschnitt in den Niederlanden keine so wichtige Rolle wie in Deutschland. Die Buchmalerei erlebte auch in den Niederlanden nur noch eine Nachblüte, auf deren Früchte nur gelegentlich hingewiesen werden kann. Die Wandmalerei dagegen hatte gerade hier ihre Rechte und Pflichten entschiedener als irgendwo anders einerseits an die Teppichwirkerei, deren Geschichte Guiffrey, Müntz und Pinchart geschrieben haben, anderseits an die Glasmalerei, die Levi besonders durch Belgien verfolgt hat, abgetreten. Die Teppichwirkerei läßt sich aus der großen farbigen Flächenkunst der Niederländer des 16. Jahrhunderts nicht fortdenken. Die textilen Leistungen des ganzen übrigen Europas verblassen vor der niederländischen Teppichwirkerei; in den Niederlanden aber übernahm jetzt Brüssel unbestritten die Führung in dieser

Kunst. Ließ doch auch Leo X. die berühmten rafaelischen Teppiche (S. 34) 1515—19 in der Werkstatt Peeter van Aelsts in Brüssel wirken, und sind doch eine Reihe der berühmtesten anderen von Italienern gezeichneten Teppichfolgen, die sich in Schlössern, Kirchen und Sammlungen erhalten haben, unzweifelhaft Brüsseler Ursprungs. Genannt seien die 22 Teppiche mit den Geschichten Scipios in Garde-Meuble zu Paris, die 10 Wandbehänge mit der Liebesgeschichte des Vertumnus und der Pomona im Madrider Schlosse und die 26 gewebten Tapeten aus der Geschichte Psyches im Schlosse zu Fontainebleau. Nach niederländischen Vorlagen Barend van Orleys (gest. 1542) und Jan Cornelisz Vermeyens (1500—59) wurden z. B. die Jagden Maximilians in Fontainebleau und die Eroberung von Tunis im Madrider



Das Grabmal Brederode zu Vianen in Holland. Nach Photographie der Holländischen Reichskommission. Vgl. Text, S. 156.

Schlosse gewebt. Auch dieser Kunstzweig gab jetzt seinen alten, strengen, raumabschließenden Stil zugunsten einer malerischeren Raumvertiefung und einer lichteren Farbenpracht auf. Gleichzeitig lenkte die Glasmalerei in den Niederlanden, wie überall, in diese plastischere und farbenhellere Richtung ein; und gerade hier entfaltete sie sich trotzdem erst jetzt zu ihrer umfangreichsten und üppigsten Pracht. Fensterfolgen wie die der Waltrudiskirche zu Mons (1520), der Jakobskirche zu Lüttich (1520—40) und der Katharinenkirche zu Hoogstraaten (1520—50), deren Architekturmalereien noch mit gotischen Anklängen durchsetzt sind, aber auch die großen Folgen, die schon ganz in Renaissanceformen schwelgen, wie die Prachtfenster der Kathedrale zu Brüssel, die teilweise auf Orley (1538) zurückgehen, und der großen Kirche zu Gouda, die teils von Wouter und Dirk Crabeth (1555—77), teils von Lambert van Noort (bis 1603) herrühren, gehören zu den gewaltigsten Leistungen der Glasmalerei des 16. Jahrhunderts. Auch wenn man zugibt, daß die alte mosaikartige Glasmalerei stilvoller war als

diese neumodisch malerische, wird man sich dem Eindruck der stillen, aus wenigen Farben reifenden Harmonie der Hauptfenster dieser Richtung doch nicht entziehen können.

Eine besondere Art monumentaler Malerei bilden jetzt in einem Teile Hollands sodann noch die großen, auf Holz gemalten Deckengewölbebilder, die im Chorvieleck der Kirchen das Jüngste Gericht, daneben aber auch andere biblische Folgen, die die alt- und neutestamentlichen Parallelen veranschaulichen, in Temperafarben darstellen. Bilder dieser Art, die Gustav van Kalcken und Jan Six herausgegeben und gewürdigt haben, sind z. B. in den Kirchen von Enkhuizen (1484), Naarden (1518), Alkmar (1519), Warmhuizen (1525) und in der Agneskirche zu Utrecht (1516) wieder aufgedeckt worden.

Die ältesten Quellen für das Gesamtgebiet der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts sind Guicciardinis Beschreibung der Niederlande, Lampsonius' Bildverse und Karel van Manders berühmtes Malerbuch, das von Hymans in französischer, von Hanns Floerke in deutscher Sprache erläutert worden. Als zusammenfassende Schriften sind immer noch die von Waagen, Schnaase, Michiels, A. J. Wauters und Taurel, aber auch die Studien von Riegel und B. Riehl zu nennen. Was der Verfasser dieses Buches, auf Scheibler gestützt, vor einem Menschenalter zur Erforschung der niederländischen Malerei dieses Zeitraums beigetragen, ist inzwischen teilweise durch erneute Einzeluntersuchungen von Forschern wie Scheibler, Hymans, Hulin (van Loo) und Friedländer ergänzt oder berichtigt worden. Die Geschichten der Antwerpener Malerei haben Max Rooses und F. J. van den Branden geschrieben; zur Löwener Kunstgeschichte trugen van Even, zur Mechelner Neeffs, zur Lütticher Helbig, zur Haarlemer van der Willigen schon vor mehr denn einem Menschenalter die Bausteine zusammen.

Gleich im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts strömten in Antwerpen die Maler der verschiedensten flämischen, holländischen und wallonischen Städte zusammen. Die Meister- und Lehrlingsverzeichnisse der Antwerpener Malergilde, die Rombouts und van Lerius veröffentlicht haben, lassen unter Tausenden von unbekannten Namen daher auch die meisten berühmten niederländischen Malernamen dieses Zeitalters an uns vorüberziehen. An ihrer Spitze steht Quinten Metsys (Matsys, Massys), der flämische Großmeister, der, wie heute allgemein zugegeben wird, 1466 von Antwerpener Eltern in Löwen geboren, aber 1491 Meister der Lukasgilde in Antwerpen wurde, wo er 1530 starb. Unsere Kenntnis des Meisters ist neuerdings namentlich durch Hymans, Karl Justi, Glück, Cohen und de Bosschère bereichert worden. Cohen hat gezeigt, daß Quinten sich in Löwen an den Werken des strengen Altflamen Dirk Bouts (Bd. II, S. 432), vielleicht im Anschluß an dessen Sohn Albrecht Bouts (um 1461—1549), gebildet, den van Even, Hulin und andere in dem Meister der „Himmelfahrt Marias" des Brüsseler Museums erkennen. Daß Quinten in Italien gewesen, ist unerwiesen und geht zwingend auch aus seinem Stil nicht hervor, der sich recht wohl auf heimischem Boden zu der größeren Freiheit, Breite und Beseelung entwickelt haben kann, die der Zeitgeist im Norden wie im Süden erzeugte. Selbst die Renaissanceanklänge in den Bauten und Trachten seiner späteren Bilder, die stimmungsvolle Weite seiner mit Prachtbauten an bewaldeten Berghängen ausgestatteten Landschaften und die Zartheit seiner festen Fleischmodellierung, die nichts vom „Sfumato" (S. 11) Leonardo da Vincis hat, überzeugen uns nicht davon, daß er Werke dieses Meisters gekannt haben müsse. Ganz fremd aber stand er der Renaissancebewegung keineswegs gegenüber; und kühn und kraftvoll hat er die flämische Malerei in der Zeitrichtung vorwärts gedrängt. Die Vielseitigkeit, Gründlichkeit und Geistestiefe

Dürers fehlt ihm freilich; an malerischer Wucht der Pinselführung aber übertrifft er ihn. Quintens Formensprache, die im ganzen noch nordisch-individuell, in den Zusammenhängen nicht frei von Härten und Ecken ist, erstrebt in den Einzelköpfen selbständige Typen mit hoher Stirn, kurzem Kinn und kleinem, etwas vorspringendem Munde. Seine Farbengebung ist



Die Beweinung Christi. Mittelbild von Quinten Metsys' Johannesaltar im Antwerpener Museum. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 162.

satt, klar und leuchtend, neigt aber im Fleischton zu kühler Einfarbigkeit, in den Gewändern zu jener schillernden Schattierung mit verschiedenen Farben, die Dürer ausdrücklich verwarf. Seine Pinselführung geht bei aller Wucht sorgfältig verschmelzend auf alle Einzelheiten, wie durchsichtige Tränenperlen und wehende Einzelhaare, ein. Erfindungsreichtum ist nicht eben Quintens Sache; aber stille Handlungen weiß er mit dem innigsten Seelenleben auszustatten. Die Hauptgruppen seiner Bilder pflegen die ganze Breite des Vordergrundes einzunehmen; und großzügig leitet die lichte Landschaft vom Mittelgrund zum Hintergrunde hinüber.

Die lebensgroßen Brustbilder des Heilands und seiner Mutter in Antwerpen, die liebevoll, wenn auch etwas hart durchgearbeitet sind, entstammen wohl noch dem 15. Jahrhundert. Ihre Wiederholungen in London ersetzen den dunkelgrünen durch goldenen Grund. Vier große Altarwerke aber kennzeichnen Quintens reife Kraft im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts. Das älteste sind die Flügel eines 1503 entstandenen Schnitzaltars in San Salvador zu Valladolid. Sie stellen die Anbetung der Hirten und der Könige dar. Als charaktervolle Schöpfungen Quintens sind sie durch das Zeugnis Karl Justis beglaubigt. Die berühmten, leichter zugänglichen großen Hauptwerke Quintens sind der 1509 vollendete, in ruhiger Schönheit glänzende Annenaltar des Brüsseler Museums, dessen Mittelbild die heilige Sippe in träumerischer Sammlung wiedergibt, und der 1511 vollendete Johannesaltar des Antwerpener Museums, dessen Mittelbild in breiter, machtvoll-leidenschaftlicher Darstellung die Beweinung Christi veranschaulicht (Abb. S. 161). Die Flügel des Annenaltars verbildlichen Vorgänge aus dem Leben Joachims und Annas in breiter, lebendiger Auffassung und schöner seelischer Erregung. Die Flügel des Johannesaltars sind auf ihren Innenseiten mit den Martyrien der beiden Johannes geschmückt, deren Gestalten auf den Außenseiten nach alter Weise standbilderartig grau in grau wiedergegeben sind. Als viertes reiht diesen Werken sich nach Hulin Quintens großes Kreuzigungstriptychon der Sammlung Mayer van den Bergt in Antwerpen an. Als religiöse Darstellungen in kleinen Maßen gehören dann noch einige Bilder hierher, die man früher dem „Landschaftsmaler“ Patinir (S. 163) zuschrieb: zunächst die schönen Kreuzigungsbilder mit der den Kreuzesstamm umfassenden Magdalena in der Nationalgalerie zu London und in der Galerie Liechtenstein zu Wien. Diesen Bildern schließt sich die köstliche, die Todesstarre des heiligen Leichnams und den Schmerz Marias und Johannes' meisterhaft schildernde kleine „Beweinung Christi“ des Louvre an, die freilich keineswegs allgemein als Werk Quintens anerkannt wird. Unzweifelhaft echt sind die prächtigen thronenden Madonnen in Brüssel und in Berlin, die ergreifenden Magdalenenbilder in Berlin und in Antwerpen.

Quinten Metsys war aber auch der Vollender des niederländischen Sittenbildes mit lebensgroßen Halbfiguren. Die meisten erhaltenen Bilder dieser Art, die vorzugsweise Geschäftsleute in ihren Zahlstuben darstellen, sind freilich nur Werkstattsgut. Eigenhändig in ruhiger, vollendeter Durchführung ist „der Goldwäger und seine Frau“ im Louvre, eigenhändig „das ungleiche Liebespaar“ bei der Gräfin Pourtalès in Paris. Daß Quinten sich auch den größten Bildnismalern seiner Zeit anreiht, erscheint selbstverständlich. Charaktervollere und künstlerischere Bildnisse als die seinen sind gleichzeitig nirgends gemalt worden. Zu den berühmtesten gehören das Bildnis eines Chorherrn vor weiter, köstlicher Landschaft in der Galerie Liechtenstein, das des Petrus Ägidius in seinem Arbeitszimmer in Longford Castle und das des schreibenden Erasmus im Palazzo Stroganoff zu Rom. Das Bildnis Jehan Carondelets vor grünem Grunde in der Münchener Pinakothek wird von den besten Kennern Orley gegeben. Als echtes Spätwerk der Hand Quintens aber gilt „der Mann mit der Brille“ im Städelschen Institut. Die allmählich zunehmende Breite der Auffassung und der Malweise des Meisters läßt sich gerade durch diese Bildnisse hindurch verfolgen.

Eine unmittelbare Nachfolge erwuchs Quinten Metsys zunächst auf dem Gebiet des Sittenbildnisses in großen Halbfiguren. Manche Bilder dieser Art, die früher ihm selbst zugeschrieben wurden, wie „die beiden Geizhälse“ in Windsor, an deren Eigenhändigkeit de Bosschère festhält, und der „Handel ums Huhn“ in Dresden, hat man wegen ihrer leereren Form und kälteren Farbe seinem Sohne Jan Massys (S. 171) zurückgegeben. Eng an Quinten

lehnt sich aber auch Marinus Claesz von Romerswal (Reymerswale) an (um 1495 bis nach 1567), der 1509 Lehrjunge der Antwerpener Gilde wurde. Seine Malweise ist rauher und doch leerer als die Quintens. Mit Vorliebe verweilt er bei den Runzeln der Haut und den Unebenheiten des Beiwerks. Sein „hl. Hieronymus" in Madrid ist 1521, sein „Steuereinnehmer" in München 1542, sein „Wechsler mit seiner Frau" in Kopenhagen 1560 gemalt. Sittenbildlich wirkt auch seine Berufung des Matthäus beim Lord Northbrook in London. Seine Lieblingsgegenstände sind damit genannt. Hulin nennt ihn „einen der letzten großen national-flämischen Meister".

Joachim Patinir von Dinant (um 1490—1524), der 1515 Meister in Antwerpen wurde, entwickelte sich im Anschluß an Bouts und David, aber doch wohl auch an Quinten Metsys, zum ersten eigentlichen „Landschaftsmaler", den schon Dürer als solchen bezeichnete. Gleichwohl stattete er seine baum-, wasser- und häuserreichen Landschaften, in deren Hintergrunde sich Felsen über Felsen türmen, noch durchweg mit biblischen Vorgängen aus; und so organisch gegliederte und einheitlich gestimmte Landschaften wie Dürers Landschaftsaquarelle, Altdorfers kleine Ölgemälde und Hubers Zeichnungen hat er noch nicht geschaffen. In Einzelpartien hat Patinir die schroffen Felsennadeln, die üppigen Baumgruppen, die weiten Flußaussichten seiner Heimat, des oberen Maastales, natürlich und malerisch gesehen und wiedergegeben, die Baumkronen nach altniederländischer Weise in körnig und kernig getupfter Art behandelt; aber er schiebt die Einzelpartien so phantastisch und unperspektivisch übereinander, daß seine Naturbilder im ganzen doch überfüllt und unwahr erscheinen. Seine bezeichneten Hauptbilder sind jene Landschaft mit der neuerdings Quinten Metsys zugeschriebenen Versuchung des hl. Antonius in Madrid und die großartige Landschaft mit der Taufe Christi in der Wiener Galerie. Bezeichnet sind auch seine Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht, seiner Lieblingsbeigabe, in Antwerpen und mit dem hl. Hieronymus in Karlsruhe. In Berlin ist er, außer im Museum, auch in der Sammlung von Kaufmann vertreten; in den Hauptsammlungen Madrids und Wiens kann man ihn auch anderweit am besten kennen lernen.


Quinten Metsys' „Goldwäger" im Louvre zu Paris. Nach Photographie von Braun u. Cie. in Dornach und Paris.

Im Anschluß an Patinir entwickelte sich der zweite, ziemlich gleichalterige Landschafter des Maastales, Henri (Hendrik) Bles oder met de Bles von Bouvignes (um 1480 bis nach 1521), den die Italiener wegen seines Künstlerzeichens, des Käuzchens, Civetta nannten. Daß er in Italien gewesen, ist sicher, weniger sicher, daß auch er sich in Antwerpen niedergelassen. Wohl aber scheint, wie Glück dargetan, eine Reihe von mittelmäßigen religiösen Figurenbildern, namentlich Darstellungen der Anbetung der Könige, als deren Urbild das „Henricus Blesius" bezeichnete Bild der Münchener Pinakothek gilt, tatsächlich in Antwerpen entstanden zu sein. Ihre Landschaftsfernen knüpfen allerdings ihren Motiven und ihrer Behandlung nach, wenn auch heller bräunlich von Farbe, an Patinirs Landschaften an. Aber die figürliche Formensprache dieser Bilder hat doch zu wenig mit der des Figürlichen der eigentlichen Landschaften Civettas gemein, den die alten Quellen lediglich als Landschafter bezeichnen, als daß

es nicht einigermaßen zweifelhaft erschiene, ob die religiösen Bilder dieser „Blesgruppe" von dem Landschaftsmaler Henri met de Bles herrühren. Die Münchener Inschrift halten wir allerdings mit Voll für echt. Der Landschafter dieses Namens wird Patinir gegenüber zunächst blonder in der Farbe, dann ruhiger, aber langweiliger in der Anordnung, schließlich weicher, aber verblasener in der Malweise. Bald verzichtet er auch auf die religiöse zugunsten einer sittenbildlichen Beigabe. Seiner reifen mittleren Zeit entstammen z. B. die Landschaften mit dem Schmerzensgang Christi in der Wiener Kunstakademie und im Palazzo Doria zu Rom, die große phantastische Berglandschaft mit Walzwerken, Hochöfen und Schmieden in den Uffizien und die Felsen- und Flußtallandschaft mit dem (kaum bemerkbaren) Samariter in der Wiener Galerie, die eine Reihe seiner Bilder besitzt. Im Übergange zu seiner letzten Art aber steht die Landschaft mit dem Krämer und den Affen in Dresden.

Sicher in Antwerpen tätig war Jan Gossart von Maubeuge (Mabuse; um 1470—1541), der in der Regel kurzweg mit dem Namen seiner Vaterstadt Mabuse bezeichnet wird, lateinisch Malbodius. Von David ging er zu Quinten über, entwickelte sich dann aber in Italien (1508—19), nachdem er den Einfluß der oberitalienischen Schulen verarbeitet, zu dem Hauptvertreter des römisch-florentinischen Stils in Belgien. Wie die Baulichkeiten nahmen auch die Figuren, nahm die ganze Raumbildung an der Umwandlung der Formensprache teil, die uns in ihrer kalten, plastischen, anempfundenen Härte manieriert und unkünstlerisch erscheint. Mabuses frühere Werke hingegen, wie die berühmte, bezeichnete Anbetung der Könige in Castle Howard, der Christus am Ölberg in Berlin, das dreiteilige Madonnenaltärchen im Museum zu Palermo, sind altniederländische Werke von eindringlicher, warmer Formen- und Farbensprache. Von den Bildern seiner Spätzeit kennzeichnen schon Adam und Eva in Hampton Court, Lukas, die Madonna malend, im Rudolphinum zu Prag und die Madonnenbilder in Madrid, München und Paris bei aller Gediegenheit der technischen Durchführung die absichtliche Formen- und Farbenkälte seines Italismus; und seine mythologischen Gemälde dieser Art, wie Herkules und Deianira bei Cook in Richmond (1517), Neptun und Amphitrite in Berlin und die Danaë in München (1527) sind um so unleidlicher, je realistischere Köpfe sie immer noch mit ihrer kalten Körperplastik zu verbinden suchen. Mabuses Bildnisse in Berlin, Paris und London aber zeigen ihn von seiner tüchtigsten Seite. Die Bildnismalerei führt eben stets zur Natur zurück.

Ein verwandter, unter den Einflüssen Quintens, Patinirs und Mabuses entwickelter Meister war Joos van Cleve der Ältere (um 1485—1540), der 1511 Meister in Antwerpen wurde, jedenfalls aber auch in Italien war. Es kann nach den Untersuchungen Kämmerers, Firmenich-Richartz', Justis, Glücks, Hulins und anderer nämlich als nahezu feststehend gelten, daß der fruchtbare, gediegene und liebenswürdige „Meister des Todes Marias", den man nach seinen beiden Darstellungen dieses Gegenstandes in Köln (1515) und in München, von denen Voll nur die Münchener für eigenhändig erklärt, so zu nennen pflegte, kein anderer ist als dieser Joos van Cleve der Ältere. Um die Zusammenfassung seiner Werke hat Scheibler die größten Verdienste. Die genannten und anderen früheren Bilder seiner Hand sind in ihrer echt niederdeutschen Behaglichkeit und Häuslichkeit bei fester, voller Pinselführung erst leicht von Renaissanceklängen berührt. Zu den Hauptwerken seiner mittleren Zeit, in der er frische Zeichnung mit warmer Färbung und flüssiger Pinselführung verband, gehören der edle Altar der Kirschenmadonna in Wien, die kleinere Anbetung der Könige in Dresden, die prächtige Madonna in Ince Hall bei Liverpool und die Kreuzigung bei Weber in Hamburg. Reiche,

wenn auch nur halb verstandene Renaissancebauten, auf denen Steinknäblein spielen, und schöne Landschaften, die Patinirs Art beruhigter fortsetzen, zeichnen sie aus. Seine spätere, doch nur in einzelnen Gestalten plastisch kältere, im Verhältnis zu Mabuse sogar weich und milde modellierende Art kennzeichnen Bilder wie die große Anbetung der Könige in Dresden, die Beweinungen Christi im Louvre und im Städelschen Institut, der Dreikönigsaltar in Neapel und die heilige Familie im Palazzo Balbi zu Genua. Seine weich und ruhig behandelten, z. B. in den Galerien zu Berlin, Dresden, Köln, Kassel und Madrid vertretenen Bildnisse, zu deren schönsten ein männliches Bildnis der Sammlung von Kaufmann in Berlin gehört, gehen oder gingen meist unter fremdem Namen. Noch stärkere Anklänge an Quinten Metsys als der „Meister des Todes Marias" aber bewahren der von Weizsäcker behandelte „Meister von Frankfurt", dessen Hauptbild der Kreuzigungsaltar im Städelschen Institut ist, und der „Meister der heiligen Blutskapelle" (in Brügge), von dessen Hand die Galerie Weber in Hamburg ein Marienaltarbild besitzt.


Lazarus an der Tür des bösen Reichen. Ein Teil der Rückseite von Barend van Orleys „Prüfungen Hiobs" im Brüsseler Museum. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 166.

Wenden wir uns nach Brüssel, so tritt uns hier schon in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts ein tüchtiger einheimischer Meister, Barend van Orley (gest. 1542), entgegen, der seine Ausbildung angeblich unter Rafael in Rom vollendete, indessen gar nicht nachweisbar in Italien gewesen ist. Anfangs noch Quattrocentist, geht er um 1520 unter dem Einfluß Rafaels, Dürers und Mabuses zum Romanismus über, zu dessen bedeutendsten Vertretern in den Niederlanden er gehört. Seine Tätigkeit, die Alphons Wauters schon vor einem Menschenalter geschildert, Friedländer neuerdings gründlich untersucht hat, widmete er anfangs hauptsächlich der alten Malerei, später in großem Umfange der Teppichwirkerei und der Glasmalerei. Nach seinen Vorlagen wurden nicht nur jene „Jagden Maximilians" des Louvre, sondern auch das „Leben Abrahams" in Hampton Court und in Madrid und die Schlacht bei Pavia in Neapel gewirkt, aber auch einige der schönsten Glasgemälde der Brüsseler Kathedrale ausgeführt.

Von seinen erhaltenen Altarwerken erklärt Friedländer den „Apostelaltar", dessen Mittelstück mit Geschichten der Apostel Thomas und Matthias der Wiener, dessen Flügel der Brüsseler Galerie gehören, für den ältesten. Er setzt ihn um 1512 an. Erst 1515 angefangen, 1520 vollendet, wie Wauters nachgewiesen, wurde der allerdings noch reiner gotisch ausgestattete und nicht minder altflämisch empfundene Flügel des Walburgisaltars in der Turiner Galerie. Das etwa gleichzeitige Altarbild mit der Predigt des hl. Norbert in München ist schon in eine freilich erst schwach verstandene Renaissancearchitektur verlegt. Von seinen tüchtigen, schlicht lebenswahren Bildnissen trägt das des Doktors Zelle von 1519 in Brüssel seine Namensinschrift. Vollständig zum Durchbruch gekommen, doch weich verarbeitet, erscheint Orleys Italismus in den „Prüfungen Hiobs" (1521) des Brüsseler Museums (Abb. S. 165), in der neu erworbenen Madonna des Louvre (1521), der ein ähnliches Bild von 1522 in spanischem Privatbesitz entspricht, aber auch in dem Armenpflegeraltar des Antwerpener Museums, auf dem das Jüngste Gericht mit den Werken der Barmherzigkeit dargestellt ist. Als noch späteres Werk seiner Hand sehen wir den Kreuzigungsaltar in Rotterdam, als reifstes Bildnis des Meisters mit Friedländer das Metsys zugeschriebene Bildnis Carondelets in München an. Die Altarwerke seiner letzten Zeit erscheinen als leerere Werkstattsbilder.

Ein Schüler Orleys war **Peeter Coeck van Aelst** (1502—50), jener „flämische Vitruv" (S. 151), der in Italien reiste und in Antwerpen wohnte, ehe er sich in Brüssel niederließ. Als Maler im Sinne Orleys kennen wir ihn durch sein „Abendmahl" im Brüsseler Museum. Dieselbe Sammlung besitzt auch Bilder von Orleys Verwandten **Cornelis** und **Jan van Coninxloo** (um 1489—1554), die keine Weiterentwickelung bedeuten, während Bilder des Brüsseler Landschaftsmalers **Lucas Gassel van Helmont** (um 1496—1561), der der Richtung Civettas folgte, z. B. in der Wiener Galerie und in der Galerie Weber zu Hamburg zu finden sind. Mit den Landschaften Altdorfers (S. 126) und der Donauschule können sich keine Landschaften dieser Maasschule an Unmittelbarkeit der Auffassung und Farbigkeit der Stimmung messen.

Zur Brüsseler Schule möchten wir mit Hulin nach wie vor auch den „**Meister der weiblichen Halbfiguren**" stellen, hinter dem Wickhoff keinen Geringeren als Jean Clouet, den niederländischen Hofmaler Franz' I. von Frankreich, vermutete. Daß er in Frankreich gearbeitet, hat der geistvolle Wiener Forscher in der Tat wahrscheinlich gemacht; daß er aber Jean Clouet gewesen, bleibt mehr als zweifelhaft. Seine lesenden oder musizierenden Damen, die einzeln oder zu mehreren als Halbfiguren vor reich ausgestatteten Innenräumen dargestellt zu sein pflegen, sind in zahlreichen Sammlungen erhalten. Wickhoff hat sie zuletzt gesondert und gesichtet. Zu den schönsten gehören die drei musizierenden Damen in der Galerie Harrach zu Wien. Als feinfühlige Sittenbilder, die mit vornehmer Haltung und ruhiger Beseelung einen schlichten malerischen Vortrag und feurige Färbung verbinden, bedeuten diese Bilder immerhin eine neue Note in der Geschichte der Malerei.

In Brügge kommen zunächst die unmittelbaren Nachfolger Davids (Bd. II, S. 436) in Betracht. Zu ihnen gehört **Adriaen Ysenbrant**, der 1510 Meister der Brügger Gilde wurde und 1551 starb. Als seine Schöpfungen dürfen wir vielleicht mit Hulin jene Gemälde ansehen, die Waagen irrtümlich dem Haarlemer Meister Jan Mostaert (S. 170) zuschrieb. Ohne große Erfindungsgabe entwickeln sie in ihren ruhigen, stimmungsvollen Landschaften, ihren schlicht und rein gezeichneten Figuren, ihrer tiefen Farbenpracht bei unreinen Fleischtönen den Stil Davids zu weicherer Anmut. Die Jahreszahl 1518 trägt seine große „Anbetung

der Könige" in der Marienkirche zu Lübeck; seine „Schmerzensmutter" in der Frauenkirche zu Brügge ist mindestens zehn Jahre jünger. Aus den keineswegs seltenen ihm zugeschriebenen Bildern hat Hulin einige, wie die Madonnenerscheinung („Deipara Virgo") des Antwerpener Museums, ausgesondert, um sie auf Ambrosius Benson (gest. um 1550), der 1519 Meister in Brügge wurde, zurückzuführen.

Diesen Meistern gegenüber vertritt Jan Prevost (Provost) von Mons, der sich um 1494 in Brügge niederließ, wo er 1529 starb, in seinen allein beglaubigten späteren Bildern, wie dem Jüngsten Gericht von 1525 im Brügger Museum, der gleichen Darstellung bei Weber in Hamburg und der Madonna in der Glorie in St. Petersburg, die neue nationale Richtung im Sinne Quintens, mit deren Formensprache in seinen Werken doch schon italienische Anklänge ringen. Voll im Fahrwasser der Renaissance segelte dagegen Lancelot Blondeel (1496—1561; S. 150), dessen Gemälde durch ihre reiche, braun in gold ausgeführte Ornamentik neben kalten Figurenformen auffallen. Seinen früheren, noch unausgeglichenen Stil zeigt z. B. sein Altarwerk von 1523 mit den Geschichten der Heiligen Cosmas und Damian in der Jakobskirche, sein entschiedener späterer Stil spricht sich in dem Madonnenaltar von 1545 in der Kathedrale und dem Lukasbilde von demselben Jahr im Museum zu Brügge aus. Auf Blondeel folgten dann schon die wenig fördernden Claeis, von denen nur Peeter Claeis der Ältere (1500—76), dessen tüchtiges bezeichnetes Selbstbildnis von 1560 die Nationalgalerie zu Christiania besitzt, noch aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts hervorwächst.



Marias Ohnmacht. Ausschnitt aus Cornelis Engebrechtsens Mittelbild des Kreuzigungsaltars im Stadtmuseum zu Leiden. Nach F. Dülberg.

In den nördlichen Niederlanden sammelten sich die bedeutendsten Maler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, deren Erforschung sich neuerdings besonders Dülberg angenommen hat, vornehmlich in Leiden, Utrecht, Amsterdam und Haarlem. Die Hauptbewegung setzte zunächst mit frischen Kräften in Leiden ein. Der bahnbrechende Meister ist hier Cornelis Engebrechtsen (Engelbrechtsen; um 1468—1533). Seine beiden Hauptwerke im Leidener Museum sind der Kreuzigungsaltar (um 1509; Abb.) mit dem Opfer Abrahams und der Erhöhung der Schlange auf den Innenseiten, der Verspottung und der Dornenkrönung des Heilands auf den Außenseiten der Flügel und der Altar der Beweinung Christi (um 1526)

mit seinen kleinen Passionsszenen als Seitenbildern und seinen prächtigen Flügeln mit Stiftern und Heiligen. Großartig ist auf beiden die Leidenschaft der bewegten Erzählung und ihre glückliche Einfügung in den reichen Landschaftsgrund. Meisterhaft ist auf dem Kreuzigungsbilde die Fleischbehandlung trotz der braungrauen Schatten und die kraftvolle Zusammenstimmung der leuchtenden Einzelfarben; aber die pathetischen Bewegungen sind doch etwas theatralisch; die langgestreckten Gestalten mit ihren kleinen Köpfen, langen Beinen, dicken Waden und dünnen Knöcheln erscheinen der Natur doch nur entfernt verwandt; und seine langnasigen Männerköpfe, seine Frauentypen mit hohen Obergesichtern und auffallend kurzen Untergesichtern haben oft etwas Unausgeglichenes. Die Darstellungen des Beweinungsaltars sind weniger entschieden durchgearbeitet, dafür jedoch weicher und tonvoller in bräunlicher Stimmung ausgeführt. Alles Bauliche auf diesen Bildern ist natürlich noch spätgotisch. Alles Figürliche aber strebt eben selbständig, ohne überall die richtigen Verhältnisse zu finden, aus der Gebundenheit des 15. in die Freiheit des 16. Jahrhunderts herüber. Auf die ziemlich zahlreichen kleineren Bilder anderer Sammlungen, die die besten Kenner neuerdings auf Engebrechtsen zurückführen — gehört doch auch die kleine Versuchung des hl. Antonius in Dresden dazu! — können wir hier nicht eingehen.

Engebrechtsens Hauptschüler war der berühmte Sohn des Huygh Jacobsz, Lukas van Leyden (1494 oder früher bis 1533), der sich nicht nur als Maler, sondern, hierin Dürer vergleichbar, auch als Stecher und Radierer eigener Erfindungen und als Zeichner für den Holzschnitt hervortat. Hinterließ er doch 170 Kupferstiche, 9 Radierungen und 16 Holzschnitte. Seine künstlerische Entwickelung tritt uns am deutlichsten an der Hand seiner Kupferstiche, die Volbehr gesichtet hat, entgegen. Nach tastender Frühzeit, der z. B. noch der schlafende Mahommed (1508) angehört, geht der jugendliche Meister schon 1509 mit der Bekehrung des Saulus und der Versuchung des hl. Antonius, die freilich noch langgestreckte Engebrechtsensche Gestalten zeigen, zu klarerer Formensprache und reinerer Gruppenbildung innerhalb reicher Landschaftsgründe über, erreicht schon 1510 in Blättern wie „Adam und Eva im Elend", dem „Ecce Homo" und dem „Milchmädchen" eine erstaunliche Höhe reifer nationaler Formensprache, inneren Lebens und weicher technischer Vollendung, geht dann in Blättern wie dem Potiphar von 1512 und dem Pyramus von 1514 zu leidenschaftlicher Gefühlsschilderung über, um im nächsten Zeitraum mit Stichen wie der Kreuztragung (1515), dem großen Kalvarienberg (1517) und Christus als Gärtner (1519) in den Bann Dürers zu geraten. Dürers Einfluß auf Lukas erreicht im Bildnis Kaiser Maximilians (1520), in der größeren Passionsfolge (1521), im Zahnarzt (1523) und im Wundarzt (1524) seinen Höhepunkt. Gegen 1525 aber ging Lukas unter dem Einfluß Mabuses offensichtlich zur römischen Schule Marc Antons (S. 60) über, die in seinen köstlichen Ornamentstichen (1527 und 1528), in „Venus und Amor" (1528), der Sündenfallfolge (1529) und „Venus und Mars" (1530) formell wie inhaltlich unverkennbar ist. Sein Stoffgebiet war so mannigfaltig wie das Dürers; aber an Geist, Kraft und Innerlichkeit kann Lukas sich mit dem großen Nürnberger doch nicht messen. Seine erhaltenen Ölgemälde bestätigen diesen Eindruck. Seiner frischen farbenfrohen Jugendzeit entstammen Bilder wie die Spieler beim Earl of Pembroke im Wilton House und die Schachspieler in Berlin. Um 1515 entstand seine farbenprächtige, erst leicht von Renaissancehauchen berührte Berliner Madonna. Fortgeschritteneren Renaissancegeist atmen seine Madonna und seine Verkündigung von 1522 in München. Die Hauptwerke der italisierenden Spätzeit des Meisters aber sind sein berühmtes Jüngstes Gericht (1526)



1. Die zur Seligkeit Eingehenden aus dem „Jüngsten Gericht“ des Lukas van Leyden im Museum zu Leiden. *Nach F. Dülberg.*



2. Die Verdammten aus dem „Jüngsten Gericht“ des Lukas van Leyden im Museum zu Leicen.

Nach F. Dülberg

im Leidener Museum (Taf. 17), seine manieriert langfigurige und kühlfarbige, doch in ihrer Art bedeutende Darstellung „Moses am Felsenquell“ im Germanischen Museum (1527) und das wuchtige dreiteilige Gemälde des Blinden von Jericho (1531) in Petersburg. Das Mittelbild des Jüngsten Gerichtes in Leiden zeigt Christus, in die Ferne gerückt, ohne Maria und Johannes auf dem Regenbogen, unter ihm rechts und links die neugierig aus Wolken herabblickenden Apostel, auf der Erde, deren Horizont leicht gewölbt erscheint, die Auferstehung des Fleisches. Die Gestalten sind nicht in Knäuel zusammengeballt, sondern klar und fest in absichtlich italienischer, aber doch unwillkürlich selbstempfundener Formensprache einzeln oder in kleinen Gruppen über die Fläche zerstreut. Jede nackte Gestalt strebt nach eigener Geltung und sucht sich auch durch ihren besonderen, willkürlichen Fleischton von ihren Nachbarn abzuheben. Bei aller Absichtlichkeit der Formengabe ist die großartige Schöpfung doch durchaus selbständig erfunden und durchgeführt. In malerischer Beziehung aber, in der Wiedergabe atmosphärischen Lebens, im zarten Farbenzusammenklang, im leichten Flusse des Vortrags übertrifft sie fast alle gleichzeitigen nordischen Malereien.


Joseph im Gefängnis. Kupferstich von Lukas van Leyden. Nach dem Original im Dresdener Kupferstichkabinett.

In Amsterdam blühte in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts Jakob Cornelisz van Oostzanen (um 1470 bis 1533), ein Meister, der in seinen späteren Bildern zwar die Bauformen der Renaissance verwandte, in seinem Grundempfinden aber altniederländisch streng und herb bleibt. Daß er von Engebrechtsen abhängt, wie behauptet wird, ist wenigstens nicht offensichtlich. Seine Köpfe zeigen hohe Stirnen, kleine Untergesichter. Das Haar bildet er einzeln durch, das Beiwerk des Vordergrundes führt er fest und sorgfältig aus. Die Farben trägt er stark auf und modelliert eindringlich, aber etwas derb bei lichter, reicher Farbenpracht. Seine Holzschnitte kannten schon Bartsch und Passavant; seine Gemälde hat zuerst Scheibler zusammengestellt. Sein „Saul bei der Hexe von Endor“ im Rijksmuseum entstand 1506, sein männliches Bildnis derselben Sammlung 1533. Dazwischen liegen Oostzanens Bilder in Kassel, Berlin, Antwerpen, Neapel, Wien und dem Haag. Ihre Verbindung von äußerer Pracht mit innerer Gefühlswärme ist eigenartig anziehend.

In Utrecht gab Jan van Scorel (Schoorl; 1495—1562) den Ton an, ein Meister, der als der eigentliche Begründer des Italismus in Holland gilt. Er war Schüler des Jakob Cornelisz in Amsterdam, des Mabuse (S. 164) in Antwerpen, reiste dann aber nach Deutschland und Italien. Seiner früheren, in Deutschland durch Dürer beeinflußten Art

gehört der schöne, unmittelbar gesehene Flügelaltar der heiligen Sippe von 1520 in Obervellach an. Seine oberitalienische Zwischenphase vertritt z. B. seine Ruhe auf der Flucht im Utrechter Museum, die Dülberg an Dosso Dossi (S. 90) erinnert. Von seinen späteren, kalten, absichtlich romanisierenden, wenn auch mit bräunlichen Schatten niederländisch gemalten Bildern, die Justi, Scheibler und Bode zusammengestellt haben, trägt die Kreuzigung von 1530 im Bonner Provinzialmuseum die Namenszeichnung Scorels. Seine landschaftlich gestimmte Taufe Christi im Haarlemer Museum ist durch van Mander beglaubigt. Am besten lernt man seine übrigen Bilder dieser Art in Utrecht und in Amsterdam kennen. Vortrefflich ist aber auch sein Altar mit Christus als Gärtner bei Weber in Hamburg. Ansprechender noch sind die Bildnisse des Meisters, wie das der Agathe van Schonhoven von 1529 in der Galerie Doria in Rom. Die Tafeln des Haarlemer und des Utrechter Museums, die die Haarlemer und Utrechter Jerusalemfahrer als Halbfiguren wie hintereinander herziehend darstellen, gehören zu den Vorstufen der großen holländischen Gruppenbildnismalerei. Wahrscheinlich rührt auch die eindrucksvolle Familienbildnisgruppe der Kasseler Galerie von Scorel her.

Als Haarlemer Hauptmeister dieser Zeit wird Jan Mostaert (um 1474—1556) gefeiert. Da sich beglaubigte Werke seiner Hand nicht erhalten haben, hat man sich unter guten namenlosen Gemälden nach Werken seiner Hand umgesehen. Daß Waagens Mostaert (S. 166) ein Pseudo-Mostaert war, wissen wir bereits. Neuerdings hat Glück wahrscheinlich gemacht, daß ein schönes männliches Bildnis in Brüssel mit der Sibylle von Tibur im Landschaftsgrunde, zwei Stifterflügel derselben Sammlung und eine anmutige Anbetung der Könige im Amsterdamer Rijksmuseum echte Werke des echten Mostaert sind. Benoît und Friedländer haben, außer einigen Bildnissen, den schönen, nachweislich in Haarlem entstandenen Passionsaltar aus d'Oultremontschem Besitze in Brüssel hinzugefügt, der freilich ein Monogramm trägt, das sich nicht auf Mostaert beziehen läßt. Jedenfalls erscheint unser echter Mostaert, wenn er es ist, als ein landschaftlich und physiognomisch stark begabter, malerisch gestaltender Übergangsmeister von der gotischen zur Renaissanceempfindung.

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts brachte der niederländischen Malerei, wie gesagt, neben einem neuen nationalen Realismus zunächst einen vollständigen Sieg des italienischen Idealismus, der immerhin der Bewegungsfreiheit der nationalen Großmalerei des 17. Jahrhunderts vorarbeitete.

Die Großmeister dieses vollentwickelten niederländischen Italismus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unterscheiden sich von ihren Vorgängern, den Orley, Mabuse und Scorel, an die sie anknüpften, durch die Entschiedenheit und Einseitigkeit ihrer Nachahmung des Südens. Das Ziel ihres Strebens, das sie auch erreichten, war, als niederländische Michelangelos und Rafaels bezeichnet zu werden. Daß sie über ein großes technisches Können verfügten, ist unzweifelhaft und spricht sich besonders in ihren Bildnissen aus, die sie zwangen, sich an die Natur zu halten. Ihren großen manierierten Darstellungen weltlicher oder heiliger Geschichten aber fehlten mit der Unmittelbarkeit der Anschauung und Empfindung alle ewig-wahren künstlerischen Vorzüge. Dies gilt gleich von Orleys Schüler in Mecheln, Michael van Coxcyen (1499—1592), dessen große Bilder in den Kirchen und Sammlungen Belgiens prunken; dies gilt von Mabuses Schüler in Lüttich, Lambert Lombard (1505—66; S. 151), dessen Gemälde sich fast nur in zeitgenössischen Stichen erhalten haben; dies gilt von dem Bruder des Cornelis Floris (S. 152), von Lombards Schüler Frans Floris de Vriendt (1517 bis

1576), dem einflußreichsten Meister der Reihe, dessen Hauptbilder der noch kraftvolle Engelsturz von 1554 im Antwerpener und das schwächlichere Jüngste Gericht von 1566 im Brüsseler Museum sind. Zu Floris' Schülern gehören Marten de Vos (1532—1603), Crispian van den Broeck (1524—91) und die drei Brüder Francken, die den älteren Stamm der Künstlerfamilie dieses Namens bilden, Hieronymus Francken I (1540—1610), Frans Francken I (1542 bis 1616) und Ambrosius Francken (1544—1618), die hauptsächlich durch Historienbilder mit kleinen Figuren vor landschaftlichen Gründen bekannt sind, wie das jüngere Geschlecht der Francken sie im frischeren Stil des 17. Jahrhunderts weiterbildete. Zu den Hauptstützen der italisierenden Großmalerei Antwerpens gehörte auch der vornehme Leidener Otto van Veen (Vaenius; 1558—1629), der als Lehrer des Rubens unsere Teilnahme in Anspruch nimmt. Er war Schüler Federigo Zuccaros in Rom gewesen und strebte in seinen flau-bunten Bildern (z. B. in Brüssel, Antwerpen und Amsterdam) offenbar nach klassischer Ruhe und Klarheit.

Ein etwas älteres Geschlecht flämischer Manieristen bilden die Meister, die, von Quinten Metsys ausgehend, neben den weltlichen und heiligen Geschichten sittenbildliche Gegenstände bevorzugten. Hierher gehört Quintens Sohn Jan Massys (1509—75), dessen bezeichnete biblische Gemälde, die durchaus der italisierenden Richtung angehören, erst 1558 mit seiner Zurückweisung Josephs und Marias im Antwerpener Museum beginnen, während seine späteren Halbfigurenbilder aus dem Volksleben, wie die „lustige Gesellschaft" von 1564 in Wien, wenigstens ihrer Auffassung nach bodenwüchsig geblieben sind. Ein verwandter Meister ist Jan Sanders van Hemmessen (um 1500 bis um 1563; Buch von Graefe), dessen Lieblingsdarstellung die Berufung des Apostels Matthäus in lebensgroßen Halbfiguren ist. Doch läßt sich von seinem Münchener Bilde dieses Gegenstandes (1536), mit dem der „verlorene Sohn" (1536) in Brüssel übereinstimmt, bis zu seiner „Heilung des Tobias" im Louvre (1555) eine Entwickelung verfolgen, die noch einigermaßen an Quinten anknüpft, um in kaltem Italismus mit bräunlichen Schatten und weißlichen Lichtern zu enden. Als Sittenmaler kommt Hemmessen in Betracht, wenn wir ihm mit Eisenmann die Bilder des kecken „Braunschweiger Monogrammisten" zuschreiben, der nach dem Monogramm auf seiner halb landschaftlichen „Speisung der Armen" in Braunschweig so benannt wird. Doch sind wir nie völlig von der Richtigkeit dieser Ansicht, die jetzt von den meisten jüngeren Kennern aufgegeben, aber von Graefe wieder aufgenommen worden ist, überzeugt gewesen. Hemmessen starb übrigens in Haarlem, wohin er um 1550 übergesiedelt war.



Jan van Scorels Porträt der Agathe van Schonhoven in der Galerie Doria zu Rom. Nach Photographie von D. Anderson in Rom.

In Haarlem lebte auch Marten Heemskerk (1498—1547), ein Schüler Scorels, der in seinem Lukasbilde von 1532 im Haarlemer Museum noch ziemlich warm und wahr erscheint, mit seinen Spätwerken jedoch, wie dem kalt gezeichneten braunschattigen Gastmahl Belsazars von 1568 ebendort, der italisierenden Moderichtung angehört. Der Haarlemer Hauptmeister der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aber ist Cornelis Cornelisz van Haarlem (1562—1633), dessen kalt italisierende biblische und mythologische Geschichtsbilder, die absichtlich angeordnete, willkürlich verschieden gefärbte Akte zur Schau stellen, die Schwächen von

Lukas van Leydens Jüngstem Gericht (S. 169) übertreiben, während seine lebendig bewegte Schützenmahlzeit von 1583 (S. 176) im Haarlemer Museum eine wichtige Stelle in der Entwickelungsgeschichte des holländischen Gruppenbildnisses (S. 158) einnimmt.

Nach seiner Vaterstadt Utrecht kehrte aus Italien Joachim Uitewall (1566—1638) zurück, dessen große Bilder im Utrechter Museum weniger bezeichnend für ihn sind als seine meist mythologischen Bilder in kleinem Maßstab, wie der Parnaß von 1596 in Dresden, die sich bei allem Manierismus ihrer Formensprache durch poetische Erfindung und farbigen Zusammenschluß auszeichnen. Zu den Holländern, die nach Flandern übersiedelten, aber gehört Pieter Pourbus (um 1510—84), dessen Sohn Frans Pourbus I (1545—81) schon in Brügge geboren war (S. 174). Beide zählen zu den besten Bildnismalern ihrer Zeit; doch wissen sie auch in ihren Geschichtsbildern, die z. B. in Brügge und Gent vorkommen, noch ein gutes Stück ursprünglicher Kraft und Klarheit mit der Nachahmung der Italiener zu verbinden.

Allen diesen italisierenden Geschichtenmalern gegenüber waren die Meister der national-niederländischen Richtung natürlich zugleich die Hauptvertreter der bodenständigen Fächer des Bildnisses, des Sittenbildes, der Landschaft, des Stillebens und des Architekturstücks. Aber alle diese Fächer hatten sich noch nicht scharf voneinander und von der Historienmalerei getrennt. Biblische Darstellungen dienen den Landschaften, Sittenbildern und Stilleben meist noch als Vorwand.

Zu den ältesten selbständigen niederländischen Sittenmalern gehört Pieter Aertsz oder Aertsen (1508—75), Lange Pier genannt, der über zwanzig Jahre in Antwerpen wirkte, aber in Amsterdam geboren ward und starb. Erfolgreich hat Joh. Sievers sich mit ihm beschäftigt. Der von Sievers im Stift Rogaerts zu Antwerpen wiederentdeckte Flügelaltar von 1546 (zurzeit im dortigen Museum) steht noch auf romanistischem Boden. Die Hauptwerke des Meisters, die kräftig zum Realismus hinüberstreben, sind sittenbildlicher Art. Selbst seine Kreuztragung von 1552 in Berlin wirkt durch ihre Marktweiber und beladenen Karren in diesem Sinne. Zu seinen bahnbrechenden Hauptbildern, deren ausführliches Beiwerk zum Stilleben hinüberleitet, aber gehören der „Eiertanz“ (1554) in Amsterdam, das „Bauernfest“ (1550) in Wien, die lebensgroßen Köchinnen (1559) in Brüssel und im Palazzo Bianco zu Genua. Seine Bauerntypen sind lebenswahr erfaßt, die Handlungen deutlich veranschaulicht, die Raumausschnitte der Zimmer oder Landschaften auffallend gut zu den Figuren in Verhältnis gesetzt. Die Zeichnung ist schlicht und charaktervoll, die Malweise breit verschmelzend, die Lokalfarbe überall kräftig betont.

Aertsens Antwerpener Schüler Joachim Beukelaer (um 1533—75) schließt sich in seinen religiösen Bildern eher an Hemmessen an, gehört aber wegen seiner großen, stillebenartig ausgestatteten Markt- und Küchenbilder, die man in der Wiener Galerie kennen lernt, mit an die Spitze der Neuerer. Sein Jahrmarkt (1560) in München zeigt die Ausstellung Christi im Mittelgrunde, sein Gemüsemarkt (1561) in Stockholm den Gang nach Golgatha im Hintergrunde. Die Stockholmer Galerie und das Neapeler Museum sind besonders reich an Werken seiner Hand.

Bedeutend in seiner Art war auch Quintens zweiter Sohn Cornelis Metsys (um 1511 bis nach 1580), der zunächst als kecker Stecher und Radierer von Bildern des Volkslebens bekannt ist, aber auch in seinen seltenen Ölgemälden, wie der Landschaft mit dem Fuhrmann (1542) im Berliner Museum, auf nationalem Boden steht.

Hier schließt sich dann auch sofort der Hauptmeister der national-niederländischen Kunst

dieser Zeit an, der in manchen Beziehungen der größte niederländische Künstler des 16. Jahrhunderts ist, Peter Brueghel der Ältere (früher Bruegel, später Breughel geschrieben), auch der Bauernbrueghel genannt (um 1525—69), der, im holländischen Dorfe Brueghel geboren, Schüler und Schwiegersohn des Peeter Coeck van Aelst (S. 166) in Antwerpen wurde, 1563 aber nach Brüssel zog. Hymans, Michel, Bastelaer, Hulin, Rombahl und andere haben ihn neuerdings behandelt. In Rom war er; aber gerade er verarbeitete, teilweise unter dem Einflusse des Hieronymus Bosch (Bd. II, S. 437), alle südlichen Eindrücke restlos mit seiner niederländischen Naturanschauung zu einem neuen, urwüchsigen Ganzen. Seine starke Beobachtungsgabe machte ihn in einer Reihe seiner Schöpfungen zum lehrhaften Satiriker, machte ihn in anderen zum unbefangensten, lebensvollsten Erzähler, vor allem aber zum größten Sittenbildner und Landschafter seiner Zeit, der auch biblische Stoffe in landschaftlicher und sittenbildlicher Auffassung packend verarbeitete. Während seiner früheren Lebenszeit widmete Peter sich hauptsächlich der Griffelkunst im Dienste des Antwerpener Stechers und Verlegers Hieronymus Cock. Seine Erfindungen wurden teils von anderen gestochen, teils von ihm selbst radiert. Gerade in den Stichen nach seinen Zeichnungen kommen neben seiner eigenen Auffassung biblischer Stoffe das phantastisch-spukhafte und das satirisch-didaktische Element zur Geltung. Als wahrhaft großer Künstler tritt er uns jedoch zunächst in seinen Gemälden entgegen, deren ältestes die Jahreszahl 1559 trägt. Die Hälfte seiner etwa 35 erhaltenen eigenhändigen Gemälde befindet sich im Wiener Hofmuseum. „Fasching und Fasten" (1559) und „Kinderspiele" (1560) bewahren noch den hohen Horizont und die zerstreute Anordnung seiner Stiche. Dann besann er sich auf die Bildwirkung. Sein Horizont senkte sich, seine Figuren, geringer an Anzahl, aber wuchtiger in der Anordnung, schlossen sich zu festeren Gruppen unter sich und mit der Landschaft zusammen. Gerade in malerischer Hinsicht seine größten Meisterwerke sind seine späten kleinen Bilder, wie „der Galgen" in Darmstadt und „die Blinden" in Neapel, die beide erst 1568 entstanden. Seine Figurenbilder sind bei charaktervollster Zeichnung unter Betonung kräftiger, fein zueinander gestimmter Lokalfarben in der Regel mit leichtem Pinsel hingesetzt; seine Landschaften aber, die freilich oft genug gleichwertige Figurenbilder sind, pflegen mit vollerem Pinsel und entschiedeneren Licht- und Schattenstimmungen ausgeführt zu sein. Von seiner Reise über die Alpen brachte er großartige Naturstudien heim, die die Hochgebirgsnatur mit ihren Felsenschroffen und ihren Flußwindungen so organisch und perspektivisch überzeugend wiedergeben wie keine früheren Landschaftsstudien, außer denen Dürers. In ihrer malerischen Ausführung herrschen kräftige braune Bodentöne neben blaugrünem, feingetupftem Baumschlag. In der reichen Abstufung ihrer Lufttöne und der kräftigen Wirkung ihrer atmosphärischen Erscheinungen stehen sie einzig unter den Landschaften des 16. Jahrhunderts da. Die figürlichen Vorgänge, die sie beleben, erhöhen die natürliche landschaftliche Stimmung. Großartig sind seine November- (Abb. S. 174), seine Dezember- und seine Februarlandschaft, mächtig ist sein Seestück, das erste seiner Gattung, in Wien. Ebendort erscheint die gewaltige Berglandschaft mit der Bekehrung des Paulus als Muster großer historischer Landschaftskunst, die Philisterschlacht als Meisterstück jener Schlachtenmalerei, die ein Massengewühl organisch in Bewegung setzt, sein Turmbau zu Babel als das Vorbild zahlreicher Nachahmungen. Das schönste seiner bäuerlichen Sittenbilder ist die Bauernhochzeit (Abb. S. 175) in Wien, die alle Bauernstubenbilder der Teniers, denen sie die Wege gewiesen, an natürlicher Anordnung und an malerischem Feingefühl übertrifft. Zu seinen eindrucksvollsten biblischen Darstellungen gehören das Schneebild mit dem Kindermord und das Frühlingsbild

mit der Kreuztragung ebendort. Von seinen sinnbildlichen Darstellungen aber seien noch das Schlaraffenland der Sammlung von Kaufmann in Berlin und der gewaltige „Triumph des Todes" hervorgehoben, dessen eigenhändiges Urbild in Madrid zu sein scheint.

Den Triumph des Todes, die Predigt des Täufers und einige andere Erfindungen des Meisters hat sein Sohn Peter Brueghel der Jüngere (1564–1638), der irrtümlich als „Höllenbrueghel" bezeichnet wird, in Wirklichkeit jedoch nur als schwächerer Nachahmer



Herbstliche Gebirgslandschaft mit Viehherde. Gemälde von Peter Brueghel dem Älteren im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 173.

des Alten erscheint, etliche Male wiederholt. Überall war Peter Brueghel der Ältere, der Letzte der Primitiven und der Erste der Modernen, wie Hulin sagt, der Bahnbrecher, der in die Zukunft vorauswies.

Selbständig und treffsicher rang auch die niederländische Bildnismalerei dieses Zeitraums nach malerischer Vollendung. Zu den tüchtigsten flämischen Bildnismalern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehörten in Antwerpen Lombards Schüler Willem Key (gest. 1568), von dessen Hand das Rijksmuseum zu Amsterdam ein weibliches Brustbild besitzt, und sein Schüler und Vetter Adrian Tomasz Key (tätig um 1558—89), der mit beglaubigten Bildnissen z. B. in Wien und Brüssel vertreten ist, in Brügge, wie schon angedeutet, vor allen die Pourbus: Pieter Pourbus (um 1510—84), dessen sprechende Bildnisse des Ehepaares Fernagant von 1551 im Brügger Museum durch die farbenprächtigen Stadtbilder ihrer Gründe gehoben werden, und sein Sohn Frans Pourbus der Ältere (1545—81), dessen gediegen gesehene,

kräftig gemalte und warm getönte Bildnisse, wie das des rotbärtigen Mannes von 1573 in Brüssel, zu den besten ihrer Zeit gehören. Der Weltmeister der niederländischen Bildnismalerei dieses Zeitalters aber wurde Scorels Schüler, der Utrechter Anton Mor (Antonio Moro; 1512—78), der in allen Hauptstädten Europas zu Hause war. Hymans hat ihm ein umfassendes, vortreffliches Werk gewidmet. Seinen frühen Schöpfungen, wie dem Doppelbildnis Utrechter Domherren von 1544 in Berlin, sieht man seine Herkunft von Scorel noch deutlich an. Später haben es namentlich Holbein und Tizian, zwischen denen er in der Mitte steht, ihm angetan. In den geschmackvoll angeordneten, fest und doch flüssig modellierten, klar getönten



Bauernhochzeit. Gemälde von Peter Brueghel dem Älteren im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 173.

Bildnissen seiner mittleren Zeit, wie der rot gekleideten Jeanne d'Archel (1561) in London, dem Herrn mit der Uhr (1565) im Louvre, den männlichen Bildnissen von 1564 im Haag und in Wien, denen sich Bilder in Kassel, Dresden und Karlsruhe anreihen, erinnert er manchmal an seinen italienischen Zeitgenossen Moroni (S. 88). Weicher und toniger aber wurden seine späten Bildnisse, deren prächtigstes, das des Hubert Goltzius (1576) in Brüssel (Abb. S. 176), zugleich noch die liebevollste Durchbildung aller Einzelheiten, selbst der Barthaare, erstrebt.

Viele niederländische Bildnismaler dieses Zeitraums arbeiteten vorzugsweise im Ausland. In Nürnberg malte Nicolaus Neufchatel (Lucidel, S. 146), in Köln Geldorp Gortzius (1558—1616 oder 1618); in London aber hatte sich nach Holbeins Tod eine ganze Kolonie niederländischer Bildnismaler niedergelassen, die wir später kennen lernen werden.

In Holland, zunächst in Amsterdam, wuchs jetzt die bodenständige öffentliche Bildnisgruppenmalerei, deren Werdegang, nach Six' Vorgang, zuletzt Riegl geschildert hat, allmählich zu einem Hauptzweig künstlerischer Großmalerei heran. Die Vorstände der Schützengilden

machten den Anfang. Erst gegen Ende des Jahrhunderts folgten die „Anatomien“, die Gruppenbildnisse der Chirurgengilden sind, und die „Regentenstücke“, die Vorstandssitzungen verschiedener Wohltätigkeitsanstalten wiedergeben. Wie die anfangs in steifen Reihen unbekümmert umeinander aufgepflanzten Schützenhalbfiguren allmählich durch die Hervorhebung der Hauptleute, durch die Einteilung mittels diagonaler Linienführung, durch die Beseelung der Köpfe und durch lebendigere Beziehungen der Dargestellten zueinander zu künstlerischen Bildnisgruppen wurden, zeigen z. B. Dirk Jacobsz' (um 1495—1565) Schützenstücke im Rijksmuseum zu Amsterdam und in der Ermitage zu Petersburg, Cornelis Anthonisz Teunissens (um 1500—53) Bilder im Rijksmuseum und im Rathaus zu Amsterdam und Dirk Barentsz' (1534—92) nur langsam freier werdende Darstellungen dieser Art im Rijksmuseum. Selbst in die Bilder der „Schützenmahlzeiten“ kam geschlossene sittenbildliche Handlung erst nach 1580; und in ganzen Gestalten auf festem Grunde stehen im Rijksmuseum erst die Schützen in Cornelis Ketels (1548—1616) Schützenstück von 1588, das sich in seiner Anordnung immer noch einiger „primitiver“ Notbehelfe bedient. In kunstvolle Einzelgruppen gliedern sich dann die Schützenbilder des Pieter Isaacsz (gest. 1625) in derselben Sammlung, deren ältestes „Regentenstück“, das der Tuchmachergilde von 1599, und ältestes Anatomiebild, das der Anatomiestunde des Sebastian Egbertsz von 1503, von Aert Pietersz (1550—1612), einem Sohne des Pieter Aertsen, herrühren. In Haarlem endlich bedeutete Cornelis Cornelisz' (1562—1638) Schützenstück von 1583, das wegen der persönlichen Handlungen, die es einführt, schon mehr Sittenbild als Gruppenbildnis ist, eine vollständige Umwälzung, während desselben Meisters Schützenstück von 1599, das wie jenes dem Haarlemer Museum gehört, mit der neu gewonnenen Bewegungsfreiheit wieder in das Fahrwasser der echten Gruppenbildniskunst zurücklenkt.


Antonio Moros Bildnis des Hubert Goltzius im Museum zu Brüssel. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 175.

Auch die niederländische Landschaftsmalerei machte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen wichtigen Entwickelungsgang durch. Den phantastischen Maaslandschaften der Patinir, Bles und Gassel gegenüber erschien Peter Brueghel als kühner Neuerer, dessen Landschaften, auch wenn sie im ganzen frei erfunden sind, uns wie echte Naturausschnitte anmuten. Daß Pieter Aertsz mit seinem „horizontalen Einplan“, wie Johanna de Jongh es ausdrückt, ihn beeinflußt hat, ist nicht unmöglich. Der eigentliche Landschafter war aber eben Brueghel, nicht Aertsz. An Brueghels Stil mit seinem feingetupften, lichtgrünen Baumschlag knüpfte die Landschaftskunst der Mechelner Schule an, deren ältester Meister Hans Bol (1534—1593) ist. Seine beiden großen mythologischen Landschaften in Stockholm kennzeichnen ihn nicht so gut wie seine neun kleinen, teils durch biblische, teils durch alltägliche Vorgänge belebten Landschaften in Dresden. Verwandte Mechelner Künstler waren Lucas van Valckenborch (um 1540—1622), dessen Landschaften meist schon auf sich selbst gestellt sind, sein Bruder Marten (1542—1604) und sein Sohn Frederick van Valckenborch (um 1570 bis 1623), deren Bildern man am besten in Wien nachgehen kann.

Neben diesen alten Richtungen der flämischen Landschaftsmalerei tritt nun aber eine neue hervor, die sich der Unzulänglichkeit der perspektivischen Gesamterscheinung der damaligen Durchschnittslandschaften bewußt ist, ihr aber noch durch ungenügende Rezepte abzuhelfen sucht. Die Geländeschwierigkeiten werden durch hintereinanderher geschobene „Kulissen", die Schwierigkeiten der Luftperspektive durch die übrigens schon früher verwendeten „drei Gründe" verdeckt, den braunen Vordergrund, den grünen Mittelgrund, den blauen Hintergrund. Vor allem aber wird die getupfte Baumbehandlung durch den volleren Büschelstil ersetzt, der den Baumschlag aus einzelnen, im Vordergrund Blatt für Blatt durchbildenden Blätterbüscheln entsprießen läßt. Der Begründer dieser Übergangsrichtung ist, wie schon van Mander bezeugt, Gillis van Coninxloo (1544—1607), den Sponsel uns nähergebracht hat. In Antwerpen geboren, in Amsterdam gestorben, gewann er Einfluß auf die holländische wie auf die flämische Landschaftsmalerei. Seine üppige, rauschende Landschaft mit dem Midasurteil von 1588 in Dresden und seine beiden Landschaften von 1598 und 1604 in der Galerie Liechtenstein kennzeichnen ihn zur Genüge. Den Stil Coninxloos trug zuerst Matthäus Bril, der 1550 zu Antwerpen geboren ward, 1584 zu Rom starb, nach Italien, wo sein Bruder Paul Bril (1554—1626) ihn im Anschluß an die Carracci, vor denen wir den Meister nicht besprechen können, weiterentwickelte.

Endlich wurde jetzt auch das Architekturstück in den Niederlanden zu einem selbständigen Kunstzweig entwickelt. Mit Renaissancehallenbildern ging Hans Vredeman de Vries (S. 152; 1527—1604) voran, dessen bezeichnete Bilder dieser Art sich in Wien befinden; mit gotischen Kirchen, großen Sälen und mächtigen Steingewölben aber folgte sein Schüler Hendrik Steenwyck der Ältere (um 1550—1603), dessen noch etwas hart, doch klar gezeichnete Binnenraumbilder sich durch tiefe Schatten und feines Halbdunkel auszeichnen. Sein frühestes, 1583 gemaltes gotisches Kircheninnere befindet sich in der Ambrosiana zu Mailand.

So hatte das 16. Jahrhundert dem 17. in den Niederlanden auf allen Gebieten den Boden bereitet. Zur vollen Selbständigkeit, Freiheit und Feinheit aber gediehen auch alle diese Sonderfächer der Malerei erst an der Sonne der national-niederländischen Kunst des neuen Jahrhunderts.

IV. Die französische Kunst des 16. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen.

Auch Frankreichs geistiges Leben war im 16. Jahrhundert ein unausgesetztes Ringen zwischen Altem und Neuem, zwischen Einheimischem und Fremdem, zwischen Geistesfreiheit und Regelzwang. Die französische Renaissance des 16. Jahrhunderts knüpfte unmittelbarer und verständnisvoller als die deutsche an die italienische an, entwickelte sich dann jedoch, wie besonders Geymüller gezeigt hat, noch während des ganzen 17. Jahrhunderts und darüber hinaus, den Italismus aus sich heraus umgestaltend und erweiternd, mit nur vereinzelten nationalen Rückschlägen in derselben Richtung weiter. Das romanische Blut, das neben dem gallischen und germanischen in den Adern der Franzosen fließt, befähigte die Schöpfer der gewaltigsten nordischen Nationalkunst, der mittelalterlichen Gotik, nun auch die Formensprache des Südens völliger in sich aufzunehmen und selbständiger weiterzuentwickeln, als es den Deutschen und Niederländern möglich gewesen; und immer entschiedener, weit entschiedener jedenfalls als die deutsche oder niederländische, entwickelte die französische Kunst sich jetzt zur wirklichen Hofkunst, deren Licht die Gnadensonne der prachtliebenden Könige war. Dem

französischen Königtum des 16. Jahrhunderts, dem so kraftvolle Reiser entsprossen wie Franz I., Heinrich II. und Heinrich IV., wurde die Pflege aller Künste nicht nur zur öffentlichen Angelegenheit, sondern auch zur Herzenssache; und dementsprechend bezeichnet die französische Forschung die Abschnitte der französischen Kunstgeschichte nicht nach dem Wechsel ihrer Richtungen, sondern nach den Namen ihrer Herrscher, mit deren Regierungszeiten die Stilwandlungen jedoch keineswegs immer völlig zusammenfallen. Innerhalb des 16. Jahrhunderts aber spielt sich in den bildenden Künsten Frankreichs noch deutlicher als in seiner Dichtkunst jene ganze Bewegung ab, die wir, Forschern wie de Laborde, Müntz, Palustre und Lemonnier folgend, als die französische Renaissance im engeren Sinne bezeichnen.

2. Die französische Baukunst des 16. Jahrhunderts.

In der französischer Kunst des 16. Jahrhunderts herrscht die Baukunst so unumschränkt, daß wir unter der Geschichte der „französischen Renaissance" zunächst die Geschichte der Baukunst dieses Zeitraums verstehen. Außer Müntz, Palustre und Lemonnier seien noch Berty, Choisy und de Croy im voraus als französische Forscher auf diesem Gebiete genannt. In Deutschland aber haben Lübke, Gurlitt und von Geymüller die französische Renaissance vortrefflich zusammenfassend behandelt.

Auch in Frankreich fanden die einzelnen Schmuckformen der italienischen Renaissance früher Eingang als ganze Bauten mit ihrem Grundriß und Aufriß. Die Übergangszeit begann, wie schon im zweiten Bande (S. 445) angedeutet, nach Karls VIII. Heimkehr aus Italien (1495). Die französische Frührenaissance, die im wesentlichen den Stil Franz' I. bedeutet, wächst doch schon aus dem Stil Ludwigs XII. (1498—1515) hervor und vollzieht noch unter Franz I. (1515—47) den Übergang zur französischen Hochrenaissance, die um 1535 einsetzt und die ganze Regierungszeit Heinrichs II. (1547—59), aber auch noch einen Teil der Zeit Karls IX. umfaßt, um 1564 mit dem Beginn des Baues der Tuilerien der Spätrenaissance Platz zu machen, die bis gegen Ende des Jahrhunderts andauert. Geymüller dehnt die französische Frührenaissance, die die gotischen Grundformen ihrer Anlage und ihres Aufbaues mit den Formen der oberitalienischen Frührenaissance bekleidet, bis 1540, die französische Hochrenaissance, die in der Anlage und im Aufbau wie in den Einzelformen klassischen italienischen Vorbildern folgt, bis 1570, die französische Spätrenaissance, in der sich jene Willkürlichkeiten einfinden, die zuerst in Rom zum Barockstil führten, bis 1594 aus. Dazwischen bezeichnet er das Jahrzehnt von 1535—45, das von der Früh- zur Hochrenaissance hinüberleitet, als den „Stil Marguerite Valois" oder „den Augenblick der reizvollsten Blüte".

Auf zahlreichen Wegen sind in Frankreich, wie in Deutschland und den Niederlanden, die Renaissanceformen über die Alpen gedrungen. Ihre Verbreitung durch ins Land gerufene italienische Künstler aber ist in Frankreich von entscheidenderer Bedeutung als in jenen Ländern (Bd. II, S. 444). Unter den 22 Italienern, die Karl VIII. nach Frankreich zog, spielen als Baumeister Fra Giocondo von Verona (Bd. II, S. 613) und Domenico Bernabeï von Cortona, genannt Boccadoro, eine Hauptrolle. Während die französische Kritik seit Devilles Urkundenforschung den literarisch überlieferten Anteil dieser Italiener an den frühen Renaissancebauten Frankreichs leugnete, um die französischen Werkmeister, die nach den Urkunden Zahlung empfingen, auch als die erfindenden Baumeister hinzustellen, hat Geymüller neuerdings wieder darauf hingewiesen, wie viel wahrscheinlicher es ist, daß jene Italiener in der Tat den künstlerischen Einfluß ausgeübt, den man ihnen früher zuschrieb. Wir werden sehen,

daß dann auch der Hauptmeister der „Schule von Fontainebleau", der Bolognese Francesco Primaticcio (1504—70), den Franz I. 1531 als Maler und Stuckbildner nach Frankreich berief, kräftig in die Entwickelung der französischen Baukunst eingriff, wogegen es seinem Landsmann, dem bekannten Bauschriftsteller Sebastiano Serlio (S. 166), der zehn Jahre später, 1541, nach Paris und Fontainebleau berufen wurde, wo er 1554 starb, nicht gelang, hier auf anderem als theoretischem Gebiete einen offensichtlichen Einfluß zu gewinnen.

Neben allen diesen Italienern waren unzweifelhaft zahlreiche französische Architekten, deren Namen den Baurechnungen entstiegen sind, im Dienste der französischen Frührenaissance tätig. Doch ist es der französischen Forschung nicht recht gelungen, die bedeutendsten von ihnen als greifbare Künstlerpersönlichkeiten herauszuschälen. Der Übergangszeit noch gehört Martin Chambiges an, der als maître maçon und zugleich als wirklicher Architekt 1506 den Bau des berühmten Chores der Kathedrale von Beauvais leitete, wo er nach 1532 genannt wird. Am Bau des Schlosses zu Gaillon, das der Minister Ludwigs XII., der Kardinal Georges d'Amboise, sich im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts errichten ließ, treten die Namen Pierre Fain, Guillaume Fenault und Pierre Delorme hervor, ohne daß man einen von ihnen eher denn jenen Italiener Fra Giocondo als den eigentlichen Schöpfer des Baues ansehen könnte. Als berühmten Baumeister und Bildhauer dieser Zeit aber nennt Palustre noch Mansuy-Gauvin, der 1501—12 am herzoglichen Schlosse zu Nancy arbeitete, dessen Hauptschmuck sein prächtiger, in reichem, reizvollem Mischstil errichteter Torbau ist. Von den französischen Baumeistern der Zeit Franz' I. ist Pierre Chambiges (gest. 1544) neuerdings mit Unrecht als Schöpfer des schönen, nach dem Brande von 1871 neuerstandenen Hôtel de Ville in Paris genannt worden, dessen Entwurf jedenfalls von jenem Domenico von Cortona (Boccadoro) herrührt. Hector Sohier gilt als der Baumeister des 1521 begonnenen schönen Chores von Saint Pierre in Caen, des kirchlichen Hauptbaues jener französischen Frührenaissance, die den gotischen Aufbau mit antikisierenden Pilastern und Schmuckformen verkleidet. Nicolas Bachelier (1485 bis um 1572) aber, dessen Vater Italiener war, scheint der Renaissance besonders in Toulouse und dessen Umgebung die Wege geebnet zu haben. Auf ihn wird z. B. das schon vor 1534 erbaute Schloß Montal bei Saint Céré zurückgeführt, dessen Giebel bei aller Frührenaissancepracht der Hoffassaden noch mit gotischen Krabben besetzt sind.

Ein völlig verändertes Bild bietet die Geschichte der Baumeister der französischen Hochrenaissance. Bald nachdem Primaticcio in Fontainebleau eingetroffen, kehrten die fünf großen französischen Hochrenaissancemeister, die, wie Geymüller nachgewiesen, alle in Italien gewesen waren, nach Frankreich zurück. Anstatt der Italiener, die nach Frankreich berufen worden waren, übernahmen nun die Franzosen, die in Italien studiert hatten, die Führung. Diese fünf großen Meister waren Jean Goujon (um 1510 bis um 1566), Pierre Lescot (um 1510 bis um 1578), Jean Bullant (um 1525—78), Philibert Delorme (de l'Orme, um 1512—70) und Jacques I Androuet Ducerceau (um 1512 bis nach 1584). Diese Männer hatten nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch den lebhaftesten Anteil an der Einführung der vitruvischen Baukunst in Frankreich. Goujon war Mitarbeiter an Jean Martins Vitruv-Übersetzung, die 1547 erschien; Delorme und Bullant schrieben jeder zwei große Werke über die Baukunst; Ducerceau aber, der als Kupferstecher und Radierer berühmt war, hat durch sein großes Tafelwerk „Les plus excellents bastiments de France" (1576) der Kunstgeschichte einen um so größeren Dienst geleistet, als nur die wenigsten der von ihm veröffentlichten Gebäude der Vernichtung durch die Zerstörungswut der Zeiten und der Menschen entronnen sind.

Aus dem Gesagten ergibt sich von selbst, daß unsere Betrachtung der französischen Frührenaissance von den Gebäuden, unsere Betrachtung der französischen Hochrenaissance von den Baumeistern auszugehen hat.

Auch Frankreich war im 16. Jahrhundert arm an großen neuen Kirchenbauten; gerade in Frankreich aber entstanden noch bis tief ins 16. Jahrhundert hinein Kirchen, die in ihren Bau- und Schmuckformen dem gotischen Flamboyantstil (Bd. II, S. 442) treu blieben. Wurde in Paris doch an Saint Germain l'Auxerrois und Saint Séverin bis ins 16. Jahrhundert hinein spätgotisch weitergebaut, wurde Saint Gervais doch zu Anfang dieses Jahrhunderts spätgotisch erneuert, wurde der Turm der alten Jakobskirche, der, allein stehengeblieben, als Tour de Saint Jacques noch heute zu den Wahrzeichen von Paris gehört, doch erst 1508—22 in reichster Spätgotik errichtet. Dazu die überreiche Schauseite der Kathedrale von Troyes seit 1506, der gewaltige Chorbau zu Beauvais, auf den schon hingewiesen worden (S. 179), und die prächtige Kirche zu Brou, die sich zwischen 1506 und 1536 als üppiger Spätling noch ganz im alten Stile erhob. Ja selbst Bullant, der Hochrenaissancemeister, kehrte in der Kapelle seines Schlosses zu Écouen zum nationalen gotischen Stile zurück.



Der Chor von Saint Pierre in Caen. Nach Photographie.

Der französische Frührenaissancestil tritt im Dienste der Kirche zuerst an einzelnen Teilen älterer Bauten hervor, bald an den Türmen, bald an der Schauseite, bald am Chor. Der Nordturm der Kathedrale von Tours (1507) gehört zu den frühesten, reichsten und phantasievollsten Schöpfungen der Übergangszeit. Die Eingiebelfassade der Kirche zu Saint Calais betont noch die senkrechte Gliederung bei zahlreichen gotischen Einzelformen; aber mächtige Renaissancepfeiler streben herrschend neben ihrem Rundbogeneingang empor. Die reichste Frührenaissancepracht entfalten die Fassaden von Sainte Clotide zu Andelys (gegen 1540) und von Saint Michel zu Dijon. Diese soll Hugues Sambin schon 1537 vollendet haben. Jenen Stil Marguerite de Valois aber vertritt die dreistöckige Schauseite der Kirche zu Vétheuil, deren obere Teile bereits den Geist der Hochrenaissance atmen.

Im Chorbau geht Saint Pierre zu Caen (1521; Abb. S. 180) mit der heitersten und anmutigsten Frührenaissance besonders am Außenbau voran. Wie die Strebepfeiler, die Fialen und die Balustraden hier in die Renaissancesprache übersetzt worden, das ist einzig in seiner geschmackvollen Art geblieben. Ähnlich sind allerdings die Chorkapellen von Notre-dame-des-Marais in La-Ferté-Bernard (1535) behandelt, während der dreiseitige Chor der zweistöckigen Kapelle Saint Saturnin zu Fontainebleau (1528—45) das Untergeschoß seiner äußeren Strebepfeiler mit Pilastern, das Obergeschoß bereits mit vortretenden Säulen schmückt.


Das Innere der Kirche Saint Germain zu Argentan. Nach W. Lübke.

Eigenartig und verschieden gestaltet sich im Inneren der Kirchen die Verkleidung des meist völlig gotischen Baugerüstes mit Renaissanceformen. Selten wurden die Renaissancepfeiler als „große Ordnung" bis zu den Gewölben hindurchgeführt. In der Regel springen zwei Geschosse kürzerer Pilaster oder Halbsäulen übereinander aus den Bündelpfeilern hervor, wobei verkröpfte Gebälkstücke das ihre tun, die Zwischenräume zu füllen. Die gotisch profilierten Rippen der derben Netzgewölbe aber pflegen von antikisch gestalteten, als mächtige Zapfen herabhängenden Schlußsteinen belebt zu werden. Im Chorumgang von Saint Germain zu Argentan (Abb.) stehen ionische über toskanischen Säulen; in der Kirche zu Ennery tragen ionische Untersäulen korinthische Obersäulen; in der Kirche zu Goussainville erheben sich schlanke korinthische Pilaster über gedrungenen römisch-dorischen Halbsäulen, die aus den vier Seiten der Pfeiler hervorwachsen; erst im Mittelschiff der Kirche Saint Maclou zu Pontoise tritt „eine wirkliche große korinthische Pilasterordnung" aus den Rundpfeilern heraus.

Als ganze Hauptkirchen der französischen Frührenaissance sind schließlich Saint Etienne-du-Mont und Saint Eustache in Paris zu nennen. Der Chor von Saint Etienne-du-Mont (1517—37) ist noch völlig gotisch. Die glatten Rundsäulen des Umganges gehen ohne Rippen oder Kapitelle in die Spitzbogen über. Das Langhaus dagegen (1537—41), dessen Seitenschiffe sich in ungünstigen Verhältnissen zu ungewöhnlicher Höhe erheben, greift zu den Rundbogen der Frührenaissance, versetzt die Einzelmotive der Renaissanceornamentik aber, wie sie z. B. in den schwächlichen Kapitellen zutage treten, erst schüchtern unter die alten gotischen Schmuckformen. Die Schauseite wurde erst im 17. Jahrhundert hinzugefügt.

Saint Eustache ist alles in allem die schönste und lehrreichste dieser französischen Kompromißkirchen. „Man fragt sich", sagt Anthyme Saint-Paul, „ob hier die Gotik der Renaissance

den Handschuh hingeworfen oder umgekehrt.“ Seit 1532 erbaut, erhebt sie sich in seltener Einheitlichkeit, Klarheit und Größe. Der Aufbau ist durchweg gotisch, obgleich die Bogen, vom Chor abgesehen, rund gehalten sind. Die Einzelformen aber sind durchweg der Renaissance entlehnt. Die Pfeilergliederung, die hierdurch entsteht, ist eigenartig und klar, spricht jedoch mehr zu unserem Verstand als zu unserer Empfindung. Trotz des Mischstils ist der ganze Bau wie aus einem Gusse vollendet. Als ganze Bauten jenes edlen, reifen und doch noch selbständigen Renaissancestils, der den Übergang zur Hochrenaissance bezeichnet, sind dann besonders einige kirchliche Kleinbauten zu nennen, zu deren schönsten die Kapellen Saint

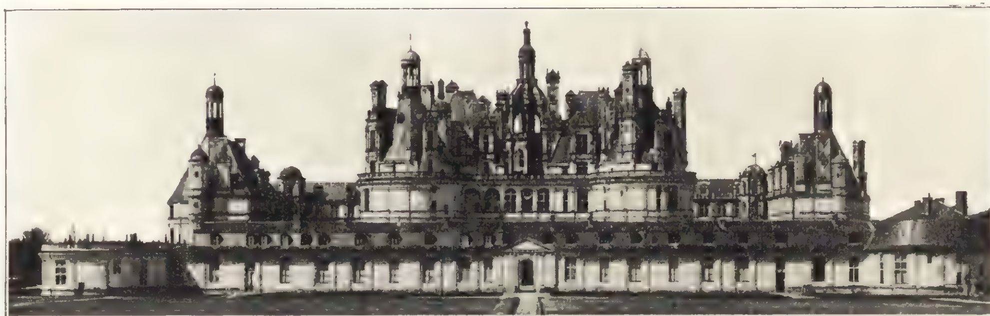


Die Portalfassade des Schlosses Gaillon in der École des Beaux-Arts zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Jacques zu Reims, Saint Romain zu Rouen und die beiden eigenartigen, frei und streng zugleich wirkenden Kapellen an der Kathedrale von Toul gehören. Gerade sie sind als wertvolle französische Eigenschöpfungen anzuerkennen.

Die Führung auf dem Wege von der Gotik zur französischen Renaissance hatte jedoch nicht der Kirchenbau, sondern der Schloßbau übernommen. Auch die alten malerischen Schlösser, die, von runden Ecktürmen beherrscht, ihre Hauptflügel um den Ehrenhof (cour d'honneur), ihre Wirtschaftsgebäude um den äußeren Hof (basse cour) ausbreiteten, gaben nur ganz allmählich ihre mittelalterliche Anlage zugunsten einer zugleich freieren und strengeren Raumbildung, ihre gotische Gliederung zugunsten antikisierender Formen auf. Ganz mittelalterlich gestaltet thronen noch Karl von Amboises Schloß Chaumont und König Karls VIII. Schloß zu Amboise über den grauen Fluten der Loire. Nur im Inneren des Schlosses zu Amboise breiteten die Italiener, die der König mitgebracht, die Reize ihres neuen Stiles aus. Dem Schlosse zu

Blois über demselben Strome gab Ludwig XII. einen neuen Flügel, der ganz in Backsteinen mit Haupteinfassungen ausgeführt wurde, im wesentlichen aber noch gotische Formen zur Schau trägt. Nur an einem Dachfenster erscheinen feine, von Delphinen bekrönte Renaissancepilaster; und das Rahmenwerk der gedrückten Bogengänge des Hofes ist mit antikisierenden Füllungen geschmückt. Auf den Nordflügel, den Franz I. errichtete, kommen wir zurück. In ihrer ganzen Pracht trat die Frührenaissance in Gaillon, dem fast völlig zerstörten Seine-Schloß des Kardinals Georg von Amboise, hervor, dessen Gesamtanblick Ducerceau aufbewahrt hat. Mit seinen ragenden Essen, seinen Fialenwimpergen über den Dachfenstern und seinen steilen Giebeln an den vorspringenden Teilen wirkt es im ganzen ebenfalls noch gotisch, während einzelne Teile seiner Fassaden die reinsten Renaissanceblüten entfalten. Die Portalfassade von Gaillon, die in der École des Beaux-Arts in Paris aufgestellt ist (Abb. S. 182), erinnert mit ihren feinen Frührenaissancepilastern, ihren Kaisermedaillons und ihren Arabeskenfüllungen an Fra Giocondos



Das Jagdschloß Chambord. Nach Photographie.

Ratshalle in Verona (Bd. II, S. 613), so daß es kaum zu gewagt erscheint, mit Geymüller zu der Ansicht zurückzukehren, daß der Veronese der erfindende Schöpfer dieses Schlosses gewesen.

Auch unter Franz I. entsprossen dem blühenden Gelände der Loire und ihrer Nebenflüsse noch eine Fülle köstlicher Schloßbauten, in denen der Mischstil es unter immer stärkerer Betonung der Renaissance-Elemente zu immer neuen, oft eigenartig anziehenden Gestaltungen brachte. Die Schlösser zu Azay-le-Rideau (1520), zu Bury (seit 1515), zu Chenonceau (1515 bis 1523) können hier nur genannt werden. Das Schloß zu Châteaudun (1502—35) ist durch sein Wendeltreppenhaus berühmt, das mit den flachen Korbhenkelbogen der angrenzenden Gänge, mit den üppigen Hängezapfen seiner Decken, mit den Renaissance-Arabesken zwischen dem spätgotischen Stabwerk seines Mittelpfeilers eine Reihe der wichtigsten Formenbildungen dieses Stils verwertet. Ganz als Renaissancebau dagegen wirkt jener Nordflügel, der Flügel Franz' I., im Schlosse zu Blois (1515—19). Seine Außenfassade öffnet sich in drei Stockwerken mit loggienartigen Bogengängen, deren korinthisierende Pilaster abwechselnd durch breitere und schmalere Zwischenräume getrennt sind (Geymüllers „rhythmische Travée"). Aus der üppigen Pilasterfassade des Hofes springt das berühmte, etwas schwerfällige, doch reizvolle, aus dem Achteck konstruierte Treppenhaus hervor, dessen Baldachine noch gotisch gedacht sind, während seine Pilaster und Balustraden in Renaissanceformen schwelgen. Als Hauptschloß des Stils Franz' I. aber gilt das phantastische Jagdschloß Chambord (1519—35), das bei breitgelagertem Grundbau mit seinen hohen Türmen und Schornsteinen nach oben in senkrechter Richtung ausklingt (Abb.). An der Mitte einer der Langseiten des großen, durch vier Ecktürme abgegrenzten

Hofes liegt das eigentliche Schloß, das ebenfalls von vier Rundtürmen zusammengehalten wird. Sein Grundriß wird durch ein gleichschenkliges Kreuz in vier Teile zerlegt. In der Kreuzung steht der Stiegenturm, der über dem Dache, von einer Laterne mit kleiner Kuppel bekrönt, noch in drei Geschossen emporsteigt. Das Strebepfeilersystem ist auch hier noch gewahrt. Alle Einzelheiten sind in verhältnismäßig reinen Renaissanceformen durchgeführt.



Das Hôtel Bourgthéroulde in Rouen. Nach Photographie.

Ein Jahrzehnt jünger als Schloß Chambord war Franz' I. leider zerstörtes Schloß Madrid oder Boulogne im Bois de Boulogne bei Paris. Dieses Schloß erhob sich bereits auf modernem Grundriß in den reinsten Renaissanceformen. Düsterer und strenger war das Schloß Saint Germain-en-Laye, dessen Neubau Franz schon 1514 noch vor seiner Thronbesteigung begonnen hatte, weiträumiger, breiter und nüchterner aber das Schloß Fontainebleau, dessen Bau erst 1528 begann. Es ist wichtiger wegen seiner Ausschmückung durch die Malereien und Stuckarbeiten der „Schule von Fontainebleau", auf die wir zurückkommen, als wegen seiner schlicht italisierenden Bauformen.

Den Schlössern des Königs und des Adels reihten sich auch im reichen Frankreich einige s t ä d t i s c h e P a l ä s t e an, die zu den charaktervollsten der französischen Frührenaissance gehören. An die schon im zweiten Bande (S. 443) genannten Rathäuser im flämischen Stil des 15. Jahrhunderts schließt sich zunächst noch das 1537 vollendete, durch seine Treppe berühmte Hôtel de Ville zu Dreux an. Eine glänzende, feinverbundene Mischung gotischer und antikisierender Elemente zeigt das Stadthaus von Orléans (um 1525). Reinere, doch selbständige, kraftvoll malerische Renaissanceformen trägt das Stadthaus zu Beaugency (um 1526). Der Hauptbau rein italienischen Stils aber war das alte, 1871 von den Communards verbrannte, inzwischen im alten Stil wiedererbaute, streng symmetrisch gestaltete Stadthaus zu Paris, dessen Grundstein 1533 gelegt wurde. Zu der vorübergehend bezweifelten Überlieferung,



1. Jean Goujons Grabmal des Louis de Brézé in der Kathedrale zu Rouen.

Nach Photographie



2. Das Grabmal der beiden Kardinäle von Amboise in der Kathedrale zu Rouen.

Nach Photographie.

daß jener Domenico von Cortona, Boccadoro genannt (S. 178), sein Schöpfer sei, scheint man heute mit Recht fast allgemein zurückgekehrt zu sein. Als Schüler Giulianos da Sangallo gehört Boccadoro eigentlich zur italienischen Hochrenaissance. Aber mit seinen hohen Dächern und Schornsteinen, mit seinem stattlichen Mittelturm über der zweistöckigen, unten durch Halbsäulen, oben durch Giebelnischen mit Standbildern gegliederten Mittelfassade und seinen um ein Geschoß erhöhten, unten mit Durchfahrten versehenen Eckpavillons trug dieses edle Gebäude der altfranzösischen Empfindung doch so entschieden Rechnung, daß es für unsere Anschauung erst im Übergang zur französischen Hochrenaissance steht. Boccadoro starb übrigens erst 1549 im Dienste Heinrichs II.

Natürlich fehlte es in Frankreich auch nicht an bürgerlichen Wohnbauten im blühenden Frührenaissancestil. Orléans, die Loirestadt, ging mit glänzenden Beispielen voran. Steinbauten wie das sogenannte Haus der Agnes Sorel und das Haus Franz' I. mit seinen zweistöckigen Hofarkaden sind hier nur die prächtigsten unter ihresgleichen. Backsteinbauten mit Quadereinfassungen schließen sich nach niederländischer Art in einfacherer Formensprache an; aber auch an tüchtigen Fachwerkbauten, deren obere Stockwerke auf vorspringenden, in Zierköpfe endenden Balken ruhen, fehlt es trotz eines 1520 erlassenen Verbotes dieser Bauweise in Orléans so wenig wie in Caen und Rouen. Auch Caen und Rouen wetteiferten mit Orléans in der Errichtung steinerner Frührenaissancehäuser. Das Hôtel Bourgthéroulde (Abb. S. 184) zu Rouen gehört zu den üppigsten und zierlichsten Werken des gotisch wirkenden Kompromißstils. Das Hôtel Écoville zu Caen (um 1535) reiht sich, reich und zierlich zugleich, den köstlichsten Werken der gereiften französischen Frührenaissance an. Vor allem gehört aber das sogenannte Haus Franz' I. in Paris (Abb. S. 186) hierher, das durch besonders geistvolle Gliederung und besonders reiche Einzelformen, wie die Kandelabersäulen zwischen den breiten Bogen des Erdgeschosses und die reichverzierten korinthischen Pilaster zwischen den Wandfeldern des ersten Obergeschosses, ausgezeichnet ist. Alles in allem zeigt die nordische Frührenaissance in Frankreich bessere Verhältnisse und geschmackvollere Einzelformen als in Deutschland; und gerade einige der hier genannten kleineren Bauten gehören jener kurzen Edelblüte der französischen Renaissance an, die Geymüller als Style Marguerite de Valois bezeichnet.

Von den bereits genannten Schöpfern der französischen Hochrenaissance sind der große Baumeister und größere Bildhauer Jean Goujon und der berühmte Architekt Pierre Lescot durch gemeinsam geschaffene Meisterwerke untrennbar miteinander verbunden. Als frühes Werk Goujons, auf dessen Bildwerke als solche wir zurückkommen, wird vielleicht mit Recht das Grabmal Louis' de Brézé (1535) in der Kathedrale zu Rouen (Taf. 18, Abb. 1) gefeiert. Es ist ein Wandgrab, dessen untere Nische von korinthischen Doppelsäulen eingefaßt wird, während die obere Bogennische, in der das Reiterdenkmal des Verstorbenen steht, von lebhaft bewegten Karyatidenpaaren begleitet wird. Gemeinsam arbeiteten Jean Goujon und Pierre Lescot 1541 an dem gepriesenen, leider untergegangenen Lettner von Saint Germain-l'Auxerrois in Paris, dessen Reste im Louvre zu den formenreinsten Schöpfungen der französischen Kunst gehören. In den nächsten Jahren war Goujon im Schlosse zu Écouen mit der Ausführung jenes herrlichen, jetzt im Schlosse Chantilly aufgestellten Altars beschäftigt, in dessen dorischer Hauptordnung wie in seinem ganzen Rahmenwerk sich klassische Strenge mit schöpferischer Freiheit paart. Seit 1544 erbaute Lescot unter Goujons bildnerischer Beihilfe das Hôtel Ligneries, jetzt Musée Carnavalet, in Paris, einen ernsten, in allen Einzelbildungen

streng italisierenden Bau, dessen Mittelpavillon am Garten ein dorisches Erdgeschoß, ein ionisches Zwischengeschoß mit einem von Karyatiden getragenen Vorsprung und ein korinthisches Obergeschoß mit flachem Giebel vor hohem Dache zur Schau trägt. Im Jahre 1546 erhielt Lescot sodann den Auftrag, den Neubau des Louvre, des alten Königsschlosses an der Seine, zu übernehmen (Abb. S. 188). Die plastischen Zutaten rühren auch hier von Goujon her. Als schöpferischer Baumeister des Louvre aber, an dessen Ausbau erst zum Riesenschlosse, dann zum Riesenmuseum



Das Haus Franz' I. in Paris. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 185.

Jahrhunderte weitergearbeitet haben, ist Lescot anzuerkennen. Im 16. Jahrhundert entstand außer dem Südwestflügel des später erweiterten quadratischen Louvrehofes und dem angrenzenden, nach der Seine vorspringenden Eckbau nur noch die lange Galerie, die diesen am Flusse entlang mit dem Neubau der Tuilerien verband. Von Lescot und Goujon rühren jedoch nur die zuerst genannten dieser Bauteile her. Lescots auf Eckpavillons berechnete, wohlgegliederte Hoffassaden, die später im Mittelpavillon und darüber hinaus im nördlichen Flügel nachgeahmt wurden, entfalten alle Reize der jungen Hochrenaissance. Korinthische kannelierte Pilaster gliedern das Erdgeschoß von Fenster zu Fenster. Korinthische Säulenpaare mit Nischen zwischen sich fassen die Portale ein. In derselben Ordnung und in ähnlicher Anordnung wiederholt



1. Philibert Delormes Grabmal Franz' I. und seiner Gemahlin Claude in Saint Denis.
Nach Photographie.



2. Das Portal des Schlosses von Anet in der École des Beaux-Arts zu Paris.
Nach Photographie.

die Gliederung sich im hohen ersten und im attikaartigen niedrigen zweiten Obergeschoß unter verhältnismäßig niedrigem Dache. Phantasievoller und wärmer ist die Fassade unseres Heidelberger Otto-Heinrich-Baues, klarer, formenreiner und besser abgewogen aber ist Lescots Louvre-Hoffassade, die, durch Goujons Bildwerke bereichert und gehoben, unzweifelhaft zu den reinsten Blüten der reifsten Renaissancekunst gehört. Spricht man vom Louvrestil, so denkt man zunächst an Lescots Flügel des Louvrehofes, in dessen Erdgeschoß sich heute die Antikensammlungen befinden. Von 1547 bis 1549 arbeiteten Goujon und Lescot zusammen an der klassischen Fontaine des Innocents, die ebenfalls ein Wunder rein renaissancemäßigen Zusammenwirkens von Architektur und Plastik ist. Ursprünglich lehnte der Brunnen sich dreibogig an die Kirche des Innocents an. Nach dem Abbruch der Kirche wurde die vierte Seite ergänzt. Nach diesen Zeiten trennten Lescots und Goujons Wege sich. Dieser starb, als Ketzer verfolgt, im Auslande, Lescot hingegen war mit dem Louvrebau und verschiedenen Ehrenämtern bis an sein Lebensende (1578) vollauf beschäftigt.

In manchen Beziehungen der fruchtbarste französische Hochrenaissancemeister war Philibert Delorme, der, als er 1536 aus Italien heimkehrte, zuerst kurze Zeit in Lyon tätig war, aber schon 1537 mit der Ausführung des Schlosses Saint-Maur-les-fossés betraut wurde, das er selbst für das erste Schloß reinen Stils auf französischem Boden erklärte. Leider hat es sich nur in Ducerceaus Aufnahmen erhalten. Heitere Eckpavillons treten hier an die Stelle der alten kriegerischen Eckrundtürme, gerade Treppenläufe im Inneren an die Stelle der alten in Türme verlegten Wendeltreppen. Die Rustika (Bd. II, S. 355 und 549) bestimmte neben und an der korinthischen Säulenordnung die Wirkung des Baues. Als Delormes Erfindung gilt überhaupt die sogenannte „französische Säulenordnung", die die Säulen in gewissen Abständen mit Gürteln umfängt, deren leichtere Gestaltung die Rauheit der Rustika mildert. Nach dem Tode Franz' I. (1547) führte Delorme dessen mächtiges, triumphbogenartiges Grabmal in Saint Denis aus (Taf. 19, Abb. 1), dessen Schmuck mit strengen ionischen Halbsäulen uns im Vergleich mit dem benachbarten Denkmal Ludwigs XII. (S. 190) den Unterschied der Hochrenaissance von der Frührenaissance mit ihren Arabeskenfüllungen vergegenwärtigt. Von 1548 bis 1559 leitete Delorme alle Schloßbauten Heinrichs II. Im Schlosse zu Fontainebleau ist der prachtvolle langgestreckte Ballsaal mit den tiefen Fensternischen sein Werk. Das Schloß Anet, das er 1552—54 für Diana von Poitiers schuf, gehörte zu seinen selbständigsten und einheitlichsten Schöpfungen, enthielt bei aller Klarheit seiner Anordnung und Gliederung aber doch schon „barocke" Einzelheiten, wie geschweifte Giebel und Schornsteinbekrönungen in Sarkophagform. Am besten erhalten ist das dreistöckige klassische Portal (Taf. 19, Abb. 2), das in der École des Beaux-Arts zu Paris aufgestellt ist. Das gedrückte dorische Erdgeschoß, das schlanke ionische Mittelgeschoß und das triumphbogenartige korinthische Obergeschoß stehen bei aller Reinheit ihrer Einzelformen doch nicht in den glücklichsten Verhältnissen zueinander. Delormes eigentliches Hauptwerk wurde dann sein Tuilerienschloß zu Paris, das er 1564 für Katharina Medici entwarf. Leider verbrannte es 1871. Das breitgelagerte, zweistöckige, mit höher strebenden Mittel- und Eckpavillons ausgestattete Gebäude war im Erdgeschoß abwechselnd durch ionische Pilaster und Säulen jener „französischen Ordnung" zwischen Rundbogenfenstern, im attikaartigen, eigentlich schon zum Dach gezogenen Obergeschoß abwechselnd mit Giebelfenstern und niedrigeren, vorspringenden Giebelfeldern besetzt. Es zeichnete sich durch die reiche rhythmische Pracht seiner Gliederung und die lebendige Wechselwirkung seiner einzelnen Teile aus, verband jedoch schon einige barocke Motive, wie das der zwei oder

drei ineinandergeschobenen Umrahmungen und das der geschweiften Kartuschen, mit strammer, von glücklichen Verhältnissen getragener Gesamthaltung.

Jünger als Delorme scheint Jean Bullant gewesen zu sein, als dessen ausgeführte Schöpfungen z. B. das „kleine Schloß" (Châtelet) von Chantilly und das Schloß zu Écouen gelten; doch schreibt die neuere Kritik ihm nur bestimmte Teile des berühmten Schlosses zu Écouen zu. Es ist daher auch zweifelhaft, ob gerade er, wie man gemeint, die „große Ordnung", die zwei oder mehr Stockwerke durch durchgehende Pilaster oder Säulen zusammenfaßt, nach Frankreich gebracht hat. Jedenfalls finden sich Ansätze dazu in seinem Châtelet zu Chantilly, erscheint das System aber in voller Entwickelung an einer der Hoffassaden zu Écouen. Nach dem Tode Delormes wurde Bullant der Architekt der Königin Katharina und führte als



Das Louvre in Paris. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 186.

solcher die Arbeit an den Tuilerien und in Saint Maur fort. Sein Stil ist besonders durch die Klarheit und Festigkeit ausgezeichnet, womit seine scharfkantigen einzelnen Bauglieder sich voreinander herschieben. Von dekorativen Willkürlichkeiten ist er freier als Delorme.

Was endlich Jacques den Älteren Androuet Ducerceau betrifft, so ist schon hervorgehoben worden (S. 179), daß der Schwerpunkt seiner Tätigkeit für die Nachwelt in seinen radierten Kupferwerken liegt, in denen er neben den Bauten anderer auch eine Fülle eigener Erfindungen veröffentlicht hat. Aber auch als Baumeister fand er verdiente Anerkennung und Beschäftigung. Ducerceau selbst gilt vor allen Dingen als der Schöpfer des großartigen, auf wunderbar klarem Grundriß errichteten Schlosses Charleval, das Karl IX. bei Andelys gründete. Jene „große Ordnung" kam hier, wie die Nachbildungen zeigen, großzügig zur Geltung. Selbständig schaltet auch der Meister des von Ducerceau veröffentlichten Prachtschlosses zu Verneuil-sur-Oise mit der antiken Formensprache, und als diesen Meister dürfen wir wieder Ducerceau selbst ansehen. Sein Schwiegersohn Jean Brosse hatte die Ausführung.

Neben diese Großmeister der französischen Hochrenaissance stellten sich nun, selbstschöpferisch mitstrebend, die Italiener der Schule von Fontainebleau. Daß Francesco Primaticcio

(S. 179), der genial-manierierte Dekorateur, auch der Erfinder einiger der klassischen Bauten der französischen Hochrenaissance gewesen, hat besonders Geymüller verteidigt und betont. Urkundlich erwiesen wäre nach Geymüller, obgleich Dimier es leugnet, daß kein anderer als Primaticcio der Schöpfer des großartigen Schlosses zu Monceau-en-Brie (1549) sei, dessen Außenfassaden wohl wirklich die ersten in Frankreich waren, die in der „großen Ordnung" durchgeführt wurden. Diese durchgehende Ordnung war ionisch. Die hochdachigen Eckpavillons des französischen Schloßstils waren völlig entwickelt. Der ganze Bau gehörte zu den am festesten in sich geschlossenen, die in Frankreich entstanden. Urkundlich erwiesen ist Primaticcio als erster Baumeister der leider nicht erhaltenen berühmten Grabkapelle der Valois zu Saint Denis, die den klassischen Renaissance-Kuppelbau Italiens nach Frankreich brachte. Wahrscheinlich hat er aber auch einen wesentlichen Anteil an der Gestaltung des klassischen Schlosses Ancy-le-Franc gehabt, wenngleich der hochdachige Schloßbau mit vier Flügeln um einen quadratischen Hof und vier vorspringenden Eckpavillons, wie er uns hier entgegentritt, gerade für die französische Hochrenaissance charakteristisch ist. Jedenfalls ist auf französischem Boden nichts Klareres und Einfacheres geschaffen worden als dieses Schloß; und jedenfalls war Primaticcio von 1559 bis zu seinem Tode (1570) der Oberbaurat des französischen Hofes.

Dem Übergang zu den willkürlicheren Formen, die man als Verfall anzusehen pflegt, setzte Primaticcio in seinen Bauten noch eine ruhige, strenge Kraft entgegen. Die großen Franzosen selbst, wie Delorme und Ducerceau, waren die Schöpfer der freien, oft überaus reizvollen, uns gerade ihres persönlichen Lebens wegen ansprechenden Formen der französischen Spätrenaissance, die wir in Italien schon als „barock" zu bezeichnen pflegen. Delorme starb 1570. Nach seinem Tode sehen wir diese Richtung sich ein Vierteljahrhundert unselbständig weiterentwickeln. Daß aber Paris für diese Entwickelung keineswegs maßgebend war, zeigen die südfranzösischen Bauten, die als Spätwerke Nicolas Bacheliers gelten, wie die phantastischen, mit Puttenhermen geschmückten Fenster des Hôtel Lasbordes und die mit völlig barockem Aufbau versehene Tür eines Hotels der Rue Fermat zu Toulouse, zeigen burgundische Bauten, wie das Palais de Justice Hugues Sambins zu Besançon (1582—85) und das trotz seiner barocken Fensteraufsätze durch ernste, stilvolle Verhältnisse ausgezeichnete Schloß zu Sully, zeigen flämisch-französische Bauten, wie die Seitenfassaden des Hôtel de Ville in Arras mit ihrem phantastischen zweiten Obergeschoß und ihren überladenen Dachfenstern. In Paris wurde in dieser Zeit besonders die lange Louvregalerie weitergebaut, die längs der Seine zu den Tuilerien führte. Baptiste Androuet Ducerceau (um 1545—90), der ältere Sohn des älteren Jacques, wurde nach Lescots Tode 1578 zum Louvrebaumeister ernannt. Die Schöpfer der östlichen Hälfte dieser großen Galerie, die Katharina Medici (gest. 1589) ausführen ließ, waren jedoch, wie es scheint, Thibault Métezeau (1533 bis um 1596) und sein Sohn Louis Métezeau (1557—1615), während ihr westlicher Teil, den Heinrich IV. noch im 16. Jahrhundert beginnen ließ, von Louis Métezeau und dem jüngeren Ducerceau gemeinsam ausgeführt wurde. Dieser westliche, jetzt umgebaute Teil leitete mit seiner nüchternen „großen Ordnung" schon zum klassizistischen Stil des 17. Jahrhunderts hinüber, während gleichzeitig der nordisch-nationale Rückschlag in den ersten Backsteinhäusern mit Hausteinzutaten an der Place des Vosges zutage trat. Aber nicht die nordisch-nationale, sondern die südlich-nationale Seite des französischen Doppelwesens sollte wenigstens auf ein Jahrhundert hinaus als Siegerin aus dem Kampfe der Richtungen hervorgehen.

3. Die französische Bildnerei des 16. Jahrhunderts.

Die darstellenden Künste Frankreichs entfalteten sich im 16. Jahrhundert in engerem Anschlusse an die Schöpfungen der Baukunst als je zuvor. Schon dadurch ist ihr wesentlich dekorativer Charakter bedingt. Auf dem Gebiete der Bildhauerei entwickelte sich selbst die Bildniskunst, von den Schaumünzen abgesehen, zunächst als Grabmalkunst und schon deshalb im engsten Zusammenhang mit der Architektur der Denkmäler. Außerdem aber handelt es sich hauptsächlich um den Reliefschmuck von Sockeln, Friesen, Wand- und Giebelfeldern oder anderer Gebäudeteile.

Die altfranzösische Bildnerei haben wir mit Michel Colombe, der wahrscheinlich die Regierung Franz' I. erlebte (Bd. II, S. 448), schon ein gutes Stück ins 16. Jahrhundert hereinbegleitet. Neben seiner Richtung, deren Kern wir für national-französisch ansahen, erblühte die italienische Renaissance in Frankreich nun aber auch unter den Händen eingewanderter italienischer Bildhauer, wie wir sie bereits an dem Zierwerk der Hauptschöpfung Colombes tätig fanden (Bd. II, S. 449). Der bedeutendste italienische Bildhauer, der im Gefolge Karls VIII. nach Frankreich kam, war der Modenese Guido Mazzoni (Paganino; Bd. II, S. 445 und 617), der 1516 nach Italien heimkehrte. Sein Meisterwerk auf französischem Boden war das Grabmal Karls VIII. zu Saint Denis, das 1793 ein Opfer der Revolutionsstürme wurde. Unter Ludwig XII. aber kamen die drei Brüder Giusti von Florenz, Antonio (1479—1519), Giovanni (1485—1549) und Andrea (geb. 1487) Giusti, von denen nur die beiden älteren nebst ihren Söhnen Giusto dem Jüngeren und Giovanni dem Jüngeren Bedeutung erlangten. Diesen Giusti, die in Frankreich, wo sie sich in Tours niederließen, les Justes genannt wurden, haben schon Montaiglon und Milanesi eine ausführliche Arbeit gewidmet. Antonio scheint nicht nur den eleganten, leider seines Liegebildes beraubten Renaissancesarkophag des Bischofs Thomas James in der Kathedrale zu Dol (1505—07), sondern auch das berühmte Grabmal Ludwigs XII. und seiner Gemahlin in Saint Denis (1516—32; vgl. S. 187) entworfen zu haben. Die Ausführung aber fiel, wie dort, hauptsächlich seinem Bruder Giovanni zu. Dieses Grabmal Ludwigs XII. ist typisch für die reichen Baldachin-Freigräber dieser Art. Das Marmorgehäuse, in dem der Sarkophag steht, öffnet sich an den Schmalseiten mit zwei, an den Langseiten mit vier Bogen, die von korinthisierenden, reich mit Arabesken verzierten Pilastern eingefaßt werden. Auf dem Sarge liegen die Verstorbenen in fast erschreckender Naturwahrheit als nackte Leichen; auf dem flachen Dache des Baues aber knieen sie, von warmem Leben erfüllt, betend in königlicher Kleidung. In den zwölf Bogenöffnungen sitzen die Apostel. Die Sockelreliefs schildern die Taten des Königs in malerisch freiem Stile. Alle Bauteile und die Sockelreliefs sollen von Antonio, die liegenden und knieenden Königsbilder von Giovanni, die wesentlich schwächeren Apostel von Giusto Giusti herrühren. Wie sehr die beiden Giovanni Giusti sich später dem einheimischen Stil der Schule von Tours, also der Werkstatt Colombes, näherten, zeigen ihre Fürstengräber in der Kapelle zu Oiron. Die Grenzen zwischen diesen Stilarten verschwimmen freilich. Für ein Werk Jean Justes hielten noch Müntz und Lübke das feine Grabmal der Kinder Karls VIII. in Saint Gatier zu Tours (1506). Heute weiß man, daß die anmutigen frischen Liegebilder und die Engel von Guillaume Reynault, dem Neffen und Lieblingsschüler Colombes, die Schmuckteile des Sarges und seines Unterbaues aber von Girolamo da Fiesole (Bd. II, S. 449) herrühren.

Auch unter Franz I. zogen noch so bedeutende italienische Bildhauer wie Benvenuto Cellini (S. 49) und Francesco Rustici (S. 47) nach Frankreich; aber gerade unter Franz I.

behielt die französische Bildnerei doch noch ein gutes Stück ihres altnationalen Charakters. Die gewaltigste französische Grabschöpfung dieser Zeit war das großartige Wandgrab der beiden Kardinäle von Amboise in der Kathedrale zu Rouen (1518—25; Taf. 18, Abb. 2). Hier mischt sich überall noch Gotisches mit Antikem. Das Mittelrelief stellt den hl. Georg als Drachentöter dar. Vorn aber knien die beiden Kardinäle lebensgroß mit gefalteten Händen hintereinander. Besonders der vordere, Georges d'Amboise, gehört zu den eindringlichsten Bildnisgestalten der französischen Plastik. Als Meister dieses Denkmals wird Roulant le Roux genannt, ohne daß man ihn als dessen alleinigen Meister hinstellen könnte.

Zu den Hauptleistungen der national-französischen Bildnerei unter Franz I. gehören auch die dekorativen Bildwerke weltlicher Gebäude, wie des Hofes des Hôtel d'Ecoville, der Bogenhalle der großen Uhr und des linken Flügels des Hôtel Bourgtheroulde zu Rouen, und die religiösen Bildwerke an Schöpfungen der kirchlichen Kleinarchitektur, wie der Chor-



Jean Goujons Totenbild vom Grabmal des Louis de Brézé in der Kathedrale zu Rouen. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 192.

schranken der Kathedrale von Chartres (1511—29), des Kreuzganges von Saint Martin zu Tours, der Orgelbrüstung von Saint Maclou zu Rouen und des Lettners der Kathedrale von Rodez. Eine besondere Stellung nimmt die Schule von Troyes ein, wo sich nach dem großen Brande von 1534 in den Schöpfungen François Gentils, Jacques Julyots und Domenico Fiorentinos altfranzösische, italienische und deutsche Einflüsse kreuzen. Wie lebendig und unmittelbar empfunden ist z. B. „die Begegnung der Frauen" in der Johanneskirche! Mit welcher Fülle antiker, ja heidnischer Gestalten ist das gotische Chorgestühl der Kathedrale von Auch (1520—29) geschmückt! Ein wie reines und reiches Frührenaissanceleben atmen ebenfalls noch bei gotischer Anordnung die berühmten Holztüren des Südportals der Kathedrale von Beauvais (um 1535), deren sechs Hauptfelder lebendige Reliefs aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus enthalten! Wie kraftvoll aber auch die Bildnisbüsten Franz' I. im Louvre, besonders seine keck realistische Bronzebüste und seine verschmitzt und anmutig lächelnde glasierte Tonbüste! Alles dies ist im Grunde doch bodenständige französische Kunst.

Mit der Regierung Heinrichs II. bemächtigte sich die klassische Hochrenaissance dann auch der französischen Bildhauerei. Gleich das Denkmal Franz' I. zu Saint Denis (1548—51), dessen Bauteile zu den Meisterschöpfungen Delormes gehören (S. 187), kennzeichnet die neue Richtung. Als Leiter der bildnerischen Teile des Denkmals erscheinen Pierre Bontemps

und Germain Pilon, auf den wir zurückkommen. Auf der Höhe seiner selbständigen, doch schon nach verallgemeinerter Schönheit strebenden Kraft erscheint Bontemps in den Sockelreliefs, die die Schlachten Franz' I. darstellen, während die packenden Totenbilder des Königs und der Königin unter dem Bogen und ihre lebendigen, knieenden Gestalten mit denen ihrer Kinder auf der Höhe des Denkmals schon fremde Beihilfe verraten. Berühmt ist auch Bontemps' Marmorurne mit dem Herzen Franz' I., die in der Kirche aufgestellt ist. Die Urne und ihr Sockel sind mit Kartuschen des keuschesten, noch jugendfrischen Rollwerkstils bedeckt, der hiermit in Frankreich in abgeschlossener Gestalt erscheint.


Jean Goujons Seine-Nymphe an der Fontaine des Innocents in Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Auf Bontemps folgt sofort Jean Goujon (gest. zwischen 1564 und 1568), der hochberühmte Meister, den wir als Baukünstler bereits kennen (S. 185). Montaiglon hat ihn eingehend gewürdigt. Die Franzosen rechnen ihn gerade als Bildhauer zu den Größten der Großen, und Geymüller bezeichnet ihn schlechthin als den größten französischen Künstler. Daß er ein meisterhafter Techniker und Dekorateur ist, zeigt uns in der Tat jedes seiner Werke. Aber seine langen, überschlanken Gestalten, seine allgemeinen Schönheitslinien, sein überzierlicher, feingefältelter Gewandwurf schließen ihn in unseren Augen doch schon den Manieristen an, wenngleich auch wir den Ausdruck feiner, geistvoller Anmut, den er namentlich seinen weiblichen Köpfen gibt, und die ausgeprägte Eleganz, die er sogar an sich gespreizten Bewegungen verleiht, als französische Nationaltugenden zu würdigen wissen. Zuerst finden wir ihn 1540 in Rouen, wo er einige Arbeiten für Saint Maclou und namentlich für die Kathedrale ausführte. Seine Schöpfung ist hier das herrliche Denkmal (S. 185) Louis' de Brézé (1535—40), dessen Bildwerke noch natürlicher dreinschauen als seine späteren Arbeiten. Der halbnackte Tote, der in der unteren Nische auf dem Rücken liegt, ist noch ergreifend und doch maßvoll natürlich dargestellt (Abb. S. 191). Gonse sagt, dieses Denkmal gehöre zu den acht bis zehn vollendetsten Meisterwerken der französischen Bildhauerei. Goujons spätere Richtung tritt schon deutlicher in den Karyatidenpaaren zu beiden Seiten der oberen Nische hervor, in der der Verstorbene als geharnischter Reiter mit dem Schwert in der Rechten erscheint.

Von Goujons Arbeiten am Lettner der Kirche Saint Germain-l'Auxerrois in Paris (1541 bis 1544) wurden wenigstens die „Grablegung" und die „Evangelisten" ins Louvre gerettet. Aber gerade sie beweisen, daß der Meister in Paris sofort in den Bann der Schule von Fontainebleau geriet. Nach 1544 arbeitete er zuerst mit Lescot im Hôtel Carnavalet, wo z. B. die lebendig stilisierten Marmor-Löwenreliefs über der Eingangstür seine Hand verraten; 1547 folgte der berühmte, jetzt in Chantilly aufgestellte Altar der Schloßkapelle zu Écouen (S. 180 und 185), dessen Reliefs die Fortschritte des Stils in technischer Verfeinerung zeigen; zwischen 1547

und 1549 aber schuf er seine geistreichen Flachreliefs an der Fontaine des Innocents (S. 187): die schlanken stehenden Quellnymphen zwischen den Pilastern (Abb. S. 192), die trotz ihrer Manieriertheit von unnennbarem Zauber umflossen sind, und die ins Louvre verbrachten Sockelreliefs, die das Treiben fabelhafter Meerbewohner poesievoll veranschaulichen. Nach 1548 beteiligte Goujon sich lebhaft an der Ausschmückung des Schlosses Anet, dem auch die berühmte Marmor-Diana des Louvre entstammt. Die schlanke, jungfräuliche Göttin sitzt neben einem liegenden Hirsch, um dessen Hals sie ihren rechten Arm schlingt, am Boden. Den Bogen hält sie in der von sich gestreckten Linken. Von den beiden Hunden, die sie begleiten, rührt nur der zu ihren Füßen von Goujon her. Keusche, strenge Eleganz läßt sich auch ihr in der Tat nachrühmen; aber von dem Vorwurf der Absichtlichkeit und Gespreiztheit können wir gerade sie nicht freisprechen. Nach 1550 nahmen den Meister vornehmlich seine plastischen Arbeiten am Louvrebau in Anspruch. Natürlich hat er nur einen kleinen Teil dieser Bildwerke eigenhändig ausgeführt. Dieser gehört jedoch zu dem Schönsten, was die dekorative Bildnerei Frankreichs hervorgebracht hat. Großartig sind z. B. die Karyatiden in der Salle des Caryatides (Abb.). Ihre Arme sollten nicht mehr, wie die seiner Karyatiden am Grabmal Brézés, stützen helfen; nur mit dem Kopfe, wie die antiken Karyatiden des Erechtheion zu Athen (Bd. I, S. 287 und 326), tragen die schönen Jungfrauen ihre leichte Last; daß es deshalb notwendig war, sie mit abgeschnittenen Armen darzustellen, wie Goujon tat, ist freilich nicht einleuchtend. Das dekorative Gefühl des Meisters ist immer stärker als seine Naturempfindung.



Karyatide von Jean Goujon im Louvre zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Als dritter im Bunde erscheint jener Germain Pilon (1535 bis 1590), dessen Formensprache äußerlich und innerlich belebter, wenn auch nicht so einheitlich durchempfunden ist wie die Goujons. Schon 1558 war er Mitarbeiter am Grabdenkmal Franz' I., an dessen Gewölbe er acht zart modellierte Flügelknaben mit gesenkten Fackeln schuf. Für ein Grabmal Heinrichs II. in der Cölestinerkirche arbeitete er die drei weiblichen Gestalten, die auf ihren Köpfen die vergoldete Urne mit dem Herzen des Königs trugen. Sie gehören jetzt, als Pilons „drei Grazien" bekannt, zu den Schätzen des Louvre; aber gerade sie bringen in ihrem Anschluß an die Schule von Fontainebleau die besonderen Eigenschaften Pilons gegenüber denen Goujons nicht zur Geltung. Als Gegenstück zu ihnen wirken die aus Holz geschnitzten, leider ihrer Vergoldung und ihrer Arme beraubten „Tugenden" im Louvre, die ursprünglich den Schrein der hl. Genoveva trugen. Pilons Hauptwerke sind seine unter Primaticcios Oberleitung entstandenen Arbeiten am Grabmal Heinrichs II. und seiner Gemahlin Katharina in Saint Denis (1564—70). Ihm gehören die beiden packend dargestellten liegenden Marmortoten des unteren, ihm die beiden lebenskräftigen, natürlich beseelten knieenden Bronzegestalten des oberen Geschosses, ihm nach Dimier aber auch die stehenden bronzenen Eckgestalten der Tugenden, in denen der Manierismus der Schule des Primaticcio am deutlichsten hervortritt. Andere Arbeiten Pilons, wie seine bemalte Tongruppe der schmerzensreichen Maria und sein

knieendes Bronzebildnis des Kanzlers de Birague, das Gonse als die schönste Bildnisstatue der französischen Renaissance bezeichnet, befinden sich im Louvre.

Von den gleichzeitigen französischen Provinzialschulen fesselt uns zunächst die lothringische, deren Hauptmeister, Ligier Richier (um 1500—67), in der Glätte seiner Zeit ein Stück gallofränkischer Rauheit und Empfindungsstärke bewahrt. Darstellungen des Schmerzes und des Todes waren sein Element. Sein Altarwerk von 1523 in Hattonchâtel bei Saint Mihiel, das die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Grablegung umfaßt, zeigt den Realismus des 15. Jahrhunderts mit Renaissancemotiven verbrämt. Seine polychrome Grablegung in Saint Étienne zu Saint Mihiel wetteifert an Kraft noch mit der von Solesmes (Bd. II, S. 445 und 448), ist aber von unruhigerem Leben erfüllt als diese. Von erschreckender Wirkung ist seine Gestalt des Todes vom Grabmal des René von Châlons in Saint Pierre zu Bar=le=Duc.

In Paris aber geleitet Pilons Schüler Barthélemy Prieur (um 1545—1611) uns bis über das Ende des 16. Jahrhunderts herab. Seine Liegebilder vom Grabmal des Connetable de Montmorency im Louvre stellen die Verstorbenen nicht nackt und tot, sondern nach mittelalterlicher Sitte wieder schlafend mit betend erhobenen Händen dar; doch verbinden sie moderne Formenfreiheit mit der alten, wahrheitsliebenden Auffassung. Die im Louvre erhaltenen sitzenden Bronzehunde von seinem Monumentalbrunnen in Fontainebleau gehören zu den lebensvollsten Tiergestalten des ganzen 16. Jahrhunderts. Prieurs Zeitgenosse, der ältere Pierre Biard (1559—1609), lenkt noch entschiedener als er in die realistischer werdende Zeitströmung ein. Seine berühmten, reichgeschmückten Lettnertreppen in Saint=Étienne=du=Mont in Paris zeigen ihn noch als Zierkünstler echt französischer Renaissance. Seine eherne Ruhmesgöttin vom Grabmal der Marguerite de Foie aber, jetzt im Louvre, von einigen Forschern anderen Meistern zugeschrieben, eine lebhaft bewegte, im Nackten machtvoll natürlich durchgebildete Flügelgöttin, die die Fanfare bläst, gilt älteren Kunstfreunden als Erzeugnis des Verfalls, wogegen wir sie als die Vorahnung einer besseren, natürlicheren Kunst begrüßen.

Die deutlichsten Regungen einer Rückkehr zur Natur im vollen 16. Jahrhundert verraten in Frankreich die glasierten Steingutarbeiten Bernard de Palissys (um 1510—89), der zu den kräftigsten französischen Künstlern seiner Zeit gehörte. Nachdem er durch eigene Versuche das Emaillieren fayenceartiger Tongefäße gefunden, schuf er sofort seine geistvollsten Schüsseln und Gefäße, die er mit plastischem Getier, mit Schlangen, Fischen, Muscheln und Insekten, bedeckte. Sein Muschelhumpen im Louvre gehört zum Lebensvollsten, wenn auch nicht Stilvollsten der ganzen Art. Später näherte er sich, indem er seine Gefäße mit Gemälden in barocker werdenden Umrahmungen schmückte, dem Durchschnittsstil seiner Zeit.

4. Die französische Malerei des 16. Jahrhunderts.

Im wesentlichen Zierkunst war auch die französische Malerei dieses Zeitraums. Nicht einzelne Tafelgemälde beherrschen ihren Gesamteindruck, sondern die großen, mit Stuckreliefarbeiten untermischten Decken= und Wandgemälde der nach Frankreich berufenen Italiener von Fontainebleau, die bodenständigen Schöpfungen der mehr zeit= als stilgemäß abgewandelten französischen Glasmalerei, die immer noch prächtigen, wenngleich von der belgischen überflügelten Teppichfolgen der Webemalerei und die kunstreichen kleinen Arbeiten der neugestalteten Schmelzmalerei von Limoges. Auch die vervielfältigenden Künste blühten in Frankreich; aber der Holzschnitt und der Kupferstich erhoben sich hier doch noch nicht zu so selbständiger Bedeutung wie in Deutschland und den Niederlanden.

Sahen wir die französische Tafelmalerei der Übergangszeit vom 15. ins 16. Jahrhundert (Bd. II, S. 457) unter Meistern wie Jean Bourdichon und wie Jean Perréal, der außer zahlreichen baulichen und bildnerischen Entwürfen vielleicht so bedeutende Gemälde schuf wie den Flügelaltar von Moulin (Bd. II, S. 458), sich breiter und frischer auf nationaler Grundlage entfalten, als man bis vor kurzem angenommen, so läßt nichts darauf schließen, daß die französische Tafelmalerei des vollen 16. Jahrhunderts einen der italienischen, niederländischen oder deutschen Malerei ebenbürtigen Platz eingenommen habe. Waren die Begründer der neuen französischen Bildnismalerei, wie wir sehen werden, doch auch wieder Niederländer; und könnten wir den einzigen hier einzureihenden Kirchentafelmaler, Jean Bellegambe von Douai (um 1470 bis um 1534), den Dehaisnes gründlich behandelt hat, doch ebensogut zu den Niederländern stellen wie zu den Franzosen. In der Tat knüpft Bellegambe einerseits an Memling und David an, erinnert anderseits aber auch an Bourdichon und den Meister von Moulin. Seine schlanken Gestalten, seine milden Köpfe, seine eleganten Einzelformen sind allerdings mehr französisch als niederländisch. Einige seiner Altarwerke, wie das in Notre-Dame zu Douai und das im Museum zu Lille, welches das mystische Bad der Seelen im Blute des Heilands darstellt, zeichnen sich durch eigenartige theologische Probleme, andere, wie das Jüngste Gericht im Berliner Museum und die beiden Flügelaltäre der Kathedrale von Arras, durch selbständige Erfassung häufig dargestellter Vorgänge aus.

Die ersten großen italienischen Maler des 16. Jahrhunderts, die nach Frankreich gekommen waren, wie Andrea Solario (S. 72), der 1508 in der Kapelle zu Gaillon malte, wie Leonardo da Vinci (S. 14), der 1516 von Franz I. nach Frankreich gezogen wurde, hier aber schon 1519 starb, und wie Andrea del Sarto (S. 52), der 1518 kam, um schon im nächsten Jahre nach Italien zurückzukehren, gewannen keinen besonderen Einfluß auf die Entwickelung der französischen Malerei. Um so einflußreicher wurden die Meister, die Franz I. gleich nach dem Tode Perréals aus Italien nach Fontainebleau berief, wo es das neue Schloß zu schmücken galt. Schon 1530 kam der florentinische Michelangelist Giovanni Battista Rossi (1494—1541), Rosso Fiorentino oder Maître Roux genannt; ihm folgte 1531 der Bolognese Francesco Primaticcio (1504—74), der sich unter Giulio Romano (S. 59) in Mantua zum Stuckbildner und Dekorationsmaler entwickelt hatte; und Rosso und Primaticcio („Le Primatice", dem Dimier ein ausführliches Werk gewidmet hat) sind die beiden Säulen jener Schule von Fontainebleau, die die darstellenden Künste Frankreichs, von der Dekoration ausgehend, noch früher und entschiedener als seine Baukunst im Sinne jenes Manierismus beeinflußte, der auch in Italien die Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beherrschte. Niccolo Abati, genannt dell' Abate, von Modena (1512—71), der Dritte im Bunde, der sich im Anschluß an Correggio und Giulio Romano gebildet hatte, folgte erst 1552. Von den großen Stuckreliefs und Gemälden, mit denen diese Meister und ihre schwächeren Schüler die Wände und Decken der Säle und Gemächer, der Treppenhäuser und Galerien zu Fontainebleau schmückten, hat sich verhältnismäßig wenig erhalten. Schon die von Dimier veröffentlichten Verzeichnisse der Bilder aber lassen erkennen, daß es sich um Vorwürfe aus der antiken Mythologie und Dichtkunst handelte. Erhalten haben sich in der „Galerie Franz' I.", wenn auch übermalt, die zwölf großen Gemälde Rossos, die Vorgänge aus dem Leben des Königs und mythologische Geschichten darstellen. Sie unterscheiden sich durch ihre vollere, aber auch derbere Formensprache von den Schöpfungen der Nachfolger Rossos, dessen kalte, harte Eigenart übrigens am

deutlichsten in seiner hochpathetischen „Beweinung Christi" des Louvre hervortritt. Von Primaticcios frühesten Arbeiten in Fontainebleau, wie denen im „Zimmer des Königs" (1533—1535), hat sich so gut wie nichts erhalten; auch seine berühmte Ulysses-Galerie mit ihren zahlreichen Bildern aus der „Odyssee" ist nur in van Thuldens Stichen auf uns gekommen. Als sein besterhaltenes, wenn auch vielfach von Schülerhänden ausgeführtes Hauptwerk in Fontainebleau aber hat von jeher der Wand- und Deckenschmuck der „Galerie Heinrichs II." gegolten, die als Ballsaal benutzt wurde. Angesichts dieser Schöpfung schrieb ich vor Jahren: „Da sehen wir den Parnaß und den Olymp; da begrüßen wir Bacchus und sein Gefolge; da wohnen wir der üppigen Hochzeit des Peleus und der Thetis an; da blicken wir in die dunkle Schmiede Vulkans und in den leuchtenden Palast des Sonnengottes." „Der krasse Manierismus, der aus Primaticcios Streben nach koketter Eleganz hervorging, die abscheuliche Farbenmanier, in nackten Gruppen jeder Gestalt einen anderen, willkürlichen Fleischton zu geben, der bald ins Gelbe, bald ins Rote, bald ins Weiße, bald ins Violette spielt, und die nicht minder unangenehme Angewohnheit der überschlanken Formengebung mit den entsetzlich langen Schenkeln und gesuchten Verkürzungen" sind nur allzu charakteristisch für die Manier dieses Zeitraums, zu deren Vätern Primaticcio gehört. Niccolo dell' Abate endlich erscheint in Fontainebleau im wesentlichen nur als eine der ausführenden Hände Primaticcios; wenigstens Abates Hand erkennt man auch in den Alexanderbildern des jetzigen Treppenhauses.



Jean Clouets Bildnis Franz' I. im Louvre. Nach Photographie von Braun u. Cie. in Dornach und Paris. Vgl. Text, S. 198.

Unter dem unmittelbaren Einfluß der Schule von Fontainebleau schmückten Franzosen dann z. B. die Gemächer des Schlosses Écouen, in dem sich allerdings nur einige Friese und Kaminbilder erhalten haben. Zu den eigentlichen Nachfolgern Primaticcios gehören aber noch die älteren Mitglieder der zahlreichen Künstlerfamilie Dumonstier oder Dumoûtier, wie Dimier schreibt, obgleich Laborde diese Schreibweise verwarf und Moreau-Nélaton zur Schreibweise Dumonstier zurückkehrt. Der bekannteste Meister dieses Namens, von dem sich im Louvre und in anderen Sammlungen lebendige Bildniszeichnungen erhalten haben, ist Daniel Dumonstier (1574—1646). Zu den Nachfolgern Primaticcios gehört dann noch Antoine Caron (1521—99), dessen erhaltene Hauptstücke die Zeichnungen zur „Histoire d'Artemise" in der Bibliothèque Nationale zu Paris sind. Eine halb mythische Persönlichkeit aber ist Jean Cousin von Sens (um 1510 bis um 1590), der von der älteren französischen Kunstgeschichte zu einem der vielseitigsten und bedeutendsten Künstler aller Zeiten, jedenfalls zu dem größten französischen Meister des 16. Jahrhunderts emporgelobt wurde. Er sollte, wenn auch von

der Glasmalerei ausgegangen, nicht nur Maler und Kupferstecher, sondern auch Bildhauer und Baumeister gewesen sein. Von alledem ist im Lichte der neueren Forschung wenig übriggeblieben. Seine Bücher, wie das „Livre de Perspective“ (1560) und das „Livre de Pourtraicture“ (1571), beweisen allerdings, daß er zu den denkenden und wissenden Künstlern seiner Zeit zählte. Sein einziges beglaubigtes Gemälde aber, das figurenreiche „Jüngste Gericht“ des Louvre, dessen unterer Teil sich an Michelangelos Weltgericht anlehnt, ist wirklich kein anziehendes Bild. Unbefangen betrachtet, würde es sich bestenfalls den Schöpfungen der italisierenden Niederländer vom Schlage Lombards (S. 170) oder Coxcyens (S. 170) anreihen.

Ihr Bestes haben die französischen Meister dieser Art offenbar in ihren Entwürfen für die Glasmalerei und die Teppichweberei gegeben. Die Glasmalerei erlebte gerade in Frankreich während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ihre zweite, große, glänzende Blütezeit, die namentlich von Magne untersucht ist. Daß in Frankreich, wie überall, die alte mosaikartige Kunst der Malerei mit farbigen Glasstücken jetzt allmählich zur Kunst der Malerei auf Glas wurde, ist selbstverständlich. Zur vollständigen Schmelzmalerei auf Glas, die Enguerrand le Prince (gest. 1530) noch verschmähte, ging man jedoch erst um die Mitte des Jahrhunderts über; und gleichzeitig machten die alten Originalkompositionen hier und da, wie in der Kirche zu Conches, der Nachahmung deutscher und italienischer Kupferstiche Platz, bis die Schule von Fontainebleau auch hier mit eigenen Vorlagen einsprang. Als die schönsten, gehaltvollsten Fenster der ersten, noch strengeren Hälfte des 16. Jahrhunderts gelten zunächst die der Kirche zu Montmorency von 1524, als deren Meister Robert Pinaigrier bezeichnet wird, der auch das breite, bereits von den Fensterpfosten durchschnittene Urteil Salomonis von 1536 in Saint Gervais zu Paris schuf. Auch Saint Godard zu Rouen, Saint Étienne zu Beauvais und Sainte Madeleine zu Troyes besitzen Glasfenster der besten Zeit des 16. Jahrhunderts. Den Übergang bezeichnen die späteren Fenster der Kirche zu Montmorency und die Fenster von 1544 in der Dorfkirche zu Écouen, von denen eines die Verkündigung in ein zeitgenössisch ausgestattetes Gemach verlegt. In diesen Fenstern wird das alte Silbergelb der großen Architekturmalereien des 15. Jahrhunderts bereits durch die kühlen, hellen Farben ersetzt, denen Guillaume de Marcillat, der 1537 in Arezzo gestorbene französische Glasmaler, in seinen italienischen Fensterfolgen, wie denen des Domes von Arezzo, bereits zum Durchbruch verholfen hatte. Als Schöpfungen Jean Cousins gelten die Fenster mit der Legende des hl. Eutropius (1530) in der an gemalten Fenstern reichen Kathedrale von Sens, desgleichen, ohne Gewähr, einige der zahlreichen Gemäldefenster in Saint-Étienne-du-Mont und in Saint Gervais zu Paris, vor allen Dingen aber die fünf Fenster aus der Offenbarung Johannis in der Schloßkapelle zu Vincennes. Der italienische Einfluß, der in Montmorency noch kaum bemerkbar ist, in Écouen klassisch streng hervortritt, ist hier im Sinne der Schule von Fontainebleau vollständig zum Durchbruch gekommen.

Was die Glasmalerei den Kirchen, war die Webemalerei der Wandbehänge den Schlössern. War diese Kunst im 15. Jahrhundert von Paris nach Arras, im 16. von Arras nach Brüssel übergesiedelt, so suchten die französischen Könige des 16. Jahrhunderts doch so viel wie möglich von ihr für Frankreich zu retten. Franz I. gründete um 1535 eine Teppichfabrik in Fontainebleau, Heinrich II. setzte ihr die der „Trinité“ zu Paris an die Seite. Für Erzeugnisse der Fabrik von Fontainebleau gelten die hauptsächlich mit Grotesken verzierten, in der Mitte durch Kartuschen mit Götterszenen ausgezeichneten Wandbehänge, von denen sich zwei im Gobelinsmuseum zu Paris, zwei im Gewebemuseum zu Lyon befinden. Dimier

führt ihre Vorlagen auf Primaticcio zurück. Als Erzeugnisse der Trinitéfabrik aber gelten z. B. die Teppiche mit der Geschichte des Mausolus und der Artemisia im Garde-Meuble-National zu Paris. Sie sind nach jenen Entwürfen Carons (S. 196) ausgeführt worden.

Im engen Anschluß an die Umbildung der Glasmalerei vollzog sich auch die Weiterentwickelung der Schmelzmalerei von Limoges, die wir schon geschildert haben (Bd. II, S. 452). In ihrer neuen Gestalt als Grisaillemalerei (grau in grau) mit rötlich-violetten Fleischtönen und Goldschraffierungen auf dunklem Grunde beherrschte sie das 16. Jahrhundert und verschaffte sich gerade dadurch eine weite Verbreitung, daß sie sich in den Dienst des Schmuckes der Gebrauchsgefäße begab. Als glänzendes Beispiel einer reichen Vielfarbigkeit, die hier und da neben der herrschenden Graumalerei herging, sei der Schmelz des ovalen Schildes von 1555 im Louvre genannt. Die grau in grau gehaltenen Darstellungen der Mehrzahl der Metallgefäße von Limoges sind nach wie vor nicht selten anfangs deutschen, später italienischen Kupferstichen entlehnt; aber auch an Bildnissen, die die Mitte der Gefäße einzunehmen pflegen, fehlt es diesem Kunstzweig nicht. Den Gefäßen reihen sich kleine Triptychen mit Andachtsbildern an; und selbständige Bildnistäfelchen sind schließlich doch die Haupterzeugnisse dieser national-französischen Technik. Aus der Reihe der Emailkünstler leuchtet vor allem Léonard Limousin hervor (um 1505 bis gegen 1577), der mit 18 Schalen nach einer der Passionen Dürers begann (1532), dann eine Folge nach Rafaels Farnesinabildern schuf (1535), seine Vollkraft aber in den zwölf großen Aposteltafeln der Peterskirche zu Chartres erreichte (1545), denen farbige Vorlagen des Malers Michel Rochelet zugrunde lagen. Am berühmtesten jedoch sind seine Bildnisse, die, auf blauem Grund in Schwarz-Weiß-Grau mit etwas Gelb und Braun, mit leichtem Rot nur an den Wangen ausgeführt, durch ihre hellblauen Augen fast wie blau in blau wirken. Seine besten Bildnisse dieser Art gehören dem Cluny-Museum und dem Louvre zu Paris.

Tritt uns hier in der französischen Schmelztechnik eine nationale Bildnismalerei entgegen, so steht, wie schon angedeutet, wieder ein Niederländer an der Spitze der eigentlichen französischen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts. Dieser Meister war Jean Clouet, genannt Jehannet (um 1475—1541). Über die Clouets schrieben zuletzt Bouchot, Germain und Moreau-Nélaton. Daß Jean Clouet als Hofmaler Franz' I. in Tours ansässig war, wissen wir. Aber kein erhaltenes Bild ist als Schöpfung seiner Hand beglaubigt. Immerhin hat Bouchot es wahrscheinlich gemacht, daß eine Folge trefflicher, in Rötel gezeichneter Bildnisse in Chantilly, und daß die mit diesen übereinstimmenden Miniaturen einer Handschrift des „Guerre Gallique" in der Pariser Nationalbibliothek von seiner Hand herrühren; und es widerspricht wenigstens der Wahrscheinlichkeit nicht, daß Jean Clouet dann auch das köstliche Halbfigurenbild des reichgekleideten Königs Franz I. gemalt habe, das ihm selbst im Louvre nur mit Zögern zugeschrieben wird (Abb. S. 196). In der Tat halten wir dieses streng und charaktervoll aufgefaßte, im Fleisch und in der Kleidung stofflich und fein modellierte, in Schwarz, Weiß und Gold vor hochroten Damastgrund gestellte Bild als maßgebend für Jean Clouets Stil. Die französische Ausstellung von 1904 erwies danach noch die Echtheit einiger anderer Bildnisse des Meisters.

Greifbarer tritt sein Sohn François Clouet, der seine Titel und seinen Beinamen Jehannet erbte (um 1510—72), uns entgegen. Seine Namenszeichnung trägt sein großes Bildnis der Wiener Galerie, das den jungen König Karl IX. (1563) stehend in ganzer Gestalt zwischen zwei grünen Vorhängen darstellt. Ihm schließt sich zunächst das hübsche, auf schwarzem

Grunde nach links gewandte Brustbild der Gattin des Königs, Elisabeths von Österreich, im Louvre an. Vortrefflich sind Clouets Bildniszeichnungen in farbiger Kreide (unter ihnen Maria Stuart, 1560) in der Pariser Nationalbibliothek, köstlich seine von Mazérolle beschriebenen Miniaturen in der Schatzkammer zu Wien. Ruhig und bestimmt ist seine Auffassung der Persönlichkeiten. Fest, aber etwas dünn verschmolzen ist sein Farbenvortrag.

Nach den Clouets war um die Mitte des Jahrhunderts der Holländer Corneille de Lyon eigentlich Corneille de La Haye, der beliebteste Bildnismaler Frankreichs. Seine Modellierung ist noch dünner als die François Clouets; seine Farbengebung, die lichtgrüne Gründe bevorzugt, ist hell und leicht, seine Köpfe aber sind lebensvoll, manchmal etwas einfältig natürlich erfaßt und wiedergegeben. Hauptbilder seiner Hand sind die des François Duc d'Angoulême und der Marguerite de Valois zu Chantilly, ein zweites Bild dieser Fürstin und das der Jacqueline de Rohan in Versailles. Die Pariser Ausstellung von 1904 fügte den Bildern des François Clouet und des Corneille de Lyon noch eine Reihe neuer hinzu.



François Clouets Bildnis Karls IX. im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Weitere Namen, die aus dem Schoß der Archive ans Licht gezogen worden, würden uns nicht weiterbringen. Selbst bei Meistern wie Toussaint Dubreuil (gest. 1602) und Jacob Bunel (gest. 1614), wie Ambroise Dubois (gest. 1614) und dem gefeierten Martin Freminet (1567 bis 1619) können wir nicht verweilen, die in ihren Louvrebildern als Nachzügler der Schule von Fontainebleau erscheinen. Die Maler von Lyon aber, die Rondot behandelt, und die Meister der Provence, die Gonicaud untersucht hat, müssen wir den örtlichen Kunstgeschichten überlassen.

In Lyon blühte vor allem eine Schule der Buchkunst und des Holzschnittes, neben der der Kupferstecher Claude Corneille gerade wegen seiner Anklänge an die deutschen Kleinmeister minderwertig erscheint. Bedeutender war Jean Duvet von Langres (geb. 1485), der zwischen Dürer und den Italienern hin und her schwankt, in seinen 24 Blättern aus der Offenbarung aber immerhin eine reiche, selbständige Phantasie verrät. Der tüchtigste französische Kupferstecher des 16. Jahrhunderts war Etienne Delaulne (1519 bis um 1595), der in seiner zarten, halb punktierenden, halb strichelnden Manier an 400 Blätter jedes erdenklichen Inhalts stach. Unter der Herrschaft der

Schule von Fontainebleau trat dann auch der französische Kupferstich in das Zeichen der Vervielfältigung der Darstellungen anderer Meister und der Nachahmung der absichtlichen und unwahren Formensprache der italienischen Manieristen. Erst das 17. Jahrhundert brachte auch der französischen Malerei einen neuen und selbständigen Aufschwung.

V. Die spanische und portugiesische Kunst des 16. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen.

Rasch erklomm das junge Königreich Spanien, das der Vermählung Ferdinands von Aragon und Isabellas von Kastilien entsprossen war, unter Karl (I.) V. (1516—56) den Gipfel der Weltmacht, von dem es freilich schon unter Philipp II. (1556—96) wieder herabzugleiten begann. Im Kunstleben Spaniens aber vollzog sich während des 16. Jahrhunderts unter allmählicher Zurückdrängung der gotischen, maurischen und flämischen Elemente jenes spanisch-italienische Bündnis, aus dem im 17. Jahrhundert eine spanische Nationalkunst hervorwuchs. Das 16. Jahrhundert, in dem sich die Dichtkunst Spaniens bereits zur köstlichsten Blüte entfaltete, war für seine bildenden Künste erst eine Zeit der tastenden Vorbereitung und Sammlung; aber an tüchtigen, wenigstens entwickelungsgeschichtlich bedeutenden Baumeistern, Bildhauern und Malern fehlt es hier schon jetzt nicht; und hinter ihren Schöpfungen tritt anfangs noch schüchtern, allmählich immer deutlicher die spanische Volksseele hervor, in der fanatische religiöse Begeisterung und feuriger Wirklichkeitssinn nahezu gleichmäßig abgewogen erscheinen.

In parallelen Bahnen entwickelte sich die Kunst Portugals, das 1581 auf zwei Menschenalter zur spanischen Provinz wurde. Was jedoch in Spanien als Morgendämmerung einer großen Nationalkunst erscheint, wirkt in Portugal nur als ein vergebliches Ringen nach selbständigem Aufschwung. Die spanische Baukunst dieser Zeit tritt uns im Lichte der neueren, Caveda überflügelnden Forschung, außer in verschiedenen Arbeiten Karl Justis, durch vortreffliche Aufnahmen und zusammenfassende Behandlung anschaulich in den Werken von Junghändel und Gurlitt, von Uhde und von Schubert entgegen.

2. Die spanische und portugiesische Baukunst des 16. Jahrhunderts.

Noch zahlreicher als in Frankreich begegnen uns jetzt in Spanien Kunstschöpfungen, die von eingewanderten Italienern ausgeführt oder fertig aus Italien eingeführt waren. Der älteste italienische Frührenaissancebau auf spanischem Boden, das Schloß Calahorra in einem „abgelegenen Winkel der Sierra Nevada“, ist nach Justi zwischen 1509 und 1512 von genuesischen Baumeistern ausgeführt worden. Den Löwenanteil hatten italienische Meister jedoch an der Herstellung der spanischen Grabdenkmäler dieser Richtung. Auf das Wandnischengrab des Kardinals Pedro Gonzalez de Mendoza (Bd. II, S. 459) in der Kathedrale von Toledo, das freilich kaum Andrea Sansovino zugeschrieben werden kann, folgen die beiden prächtigen genuesischen Nischengräber der Universitätskirche zu Sevilla, von denen wir Pace Gaginis feines Grab der Catalina de Ribera schon kennen (Bd. II, S. 616), folgte 1510 das schlichte Grabmal des Erzbischofs Diego Hurtado de Mendoza von dem Florentiner Micchele in der Kathedrale zu Sevilla, folgten bald auch die freistehenden Sarkophag-Grabmäler des Florentiners Domenico Fancelli, die Justi geschildert hat: der Sarkophag des in Jugendschönheit daliegenden Prinzen Don Juan in der Thomaskirche zu Avila, der breitgelagerte Doppelsarkophag mit den edelstrengen Liegebildern Ferdinands und Isabellas in

der Königskapelle zu Granada und der Marmorschrein mit dem lebenswahren Bildnis des Kardinals Francisco Ximenes de Cisneros in der Kollegiatkirche zu Alcalá de Henares.

Spanische Baumeister schufen im vollen Lichte des 16. Jahrhunderts noch Kirchenbauten im alten Spitzbogenstil. Juan Gil de Hontañon z. B. errichtete seit 1513 die neue Kathedrale von Salamanca als dreischiffige Hallenkirche in spielender Spätgotik, mit seinem Sohne Rodrigo aber seit 1525 die Kathedrale von Segovia als spätgotische Basilika mit östlichem Kapellenkranze. Nur die Vierungskuppeln und Türme dieser Kirchen wurden später im Renaissancestil hinzugefügt.



Das Rathaus von Sevilla. Nach C. Gurlitt. Vgl. Text, S. 202.

Auf dem Gebiete der weltlichen Baukunst hielt der maurische Stil mit seinen Azulejos (Glanzkacheln), seinen Stalaktitenzwickeln und seinen Hufeisenbogen sich hier und da bis tief ins 16. Jahrhundert hinein, wenn auch als „estilo mudéjar“ (Bd. I, S. 586) mit gotischen Elementen und Renaissancemotiven vermischt, wie er uns in der „Casa de Pilato“ und der „Casa de las Dueñas“ in Sevilla entgegentritt. Doch lassen die Bauten dieser Art sich zählen.

Die eigentliche spanische Frührenaissance dagegen, die mit jenen Bauten des Brüsseler Spaniers Enrique de Egas (Bd. II, S. 461) begann, vermischt die antiken Motive mit den gotischen, denen sie manchmal maurische Erinnerungen hinzufügt, noch krauser als der nordische Zeitstil zu einem neuen phantasievollen Ganzen, das die Spanier als Goldschmiedestil (Estilo plateresco) bezeichnen. Wenn die Goldschmiede ihn auch der großen Baukunst

entlehnt hatten, so tritt er in einigen Werken der spanischen Goldschmiedekunst doch besonders reizvoll zutage. Deutlich spiegelt die ganze Entwickelung sich in jenen „Custodien" genannten Fronleichnamsmonstranzen wider, die die Goldschmiede in der Gestalt kleiner Kirchtürme ausführten. Die namhaftesten Goldschmiede, die sich mit diesen Arbeiten befaßten, gehörten der Familie Arphe (Harfe) an, deren Stammvater Enrique aus Deutschland nach Leon eingewandert war. Enrique Arphe vertrat noch in seinen Custodien zu Córdova (1518) und zu Toledo (1524) den reinen spätgotischen Stil. Sein Sohn Antonio d'Arphe, zu dessen Hauptwerken die Custodia von Santiago de Compostela (1540) gehört, vertritt die plateresko Frührenaissance in ihrer ganzen blütenreichen Pracht. Antonios Sohn Juan d'Arphe endlich, der nach Valladolid übersiedelte, schuf seine Hauptwerke, wie die Custodien zu Avila (1571), zu Sevilla (1587) und zu Valladolid (1590), bereits in dem reinen italienischen Hochrenaissancestil, den er auch in Lehrgedichten pries.

Ausländer waren auch die ersten und bedeutendsten Vertreter der plateresken spanischen Frührenaissance in der großen Baukunst; und die meisten dieser Baumeister waren zugleich berühmte Bildhauer. Nach jenem Brüsseler Enrique de Egas (Bd. II, S. 461) tritt sofort Felipe Vigarni de Borgoña aus Langres (gest. 1543) hervor, dessen Hauptwerke sich in Burgos befinden. Seine Meisterschöpfung ist der platereske Vierungsturm der Kathedrale, der nach dem Einsturz des alten in neuer Pracht (1539—67) emporstieg (Abb. Bd. II, S. 459). Enrique de Egas aber reihte seinen frühen Bauten nach 1520 noch den Entwurf der neuen Kathedrale von Granada (Taf. 20, Abb. 1), einer fünfschiffigen Basilika, an, deren noch völlig gotische Königskapelle er bereits 1506—17 ausgeführt hatte. An Egas' Stelle aber trat 1528 ein Spanier, Gil de Silóes (Bd. II, S. 464) berühmter Sohn Diego de Silóe (gest. 1563), dessen frühere Hauptschöpfung die Escala Dorada war, jene reichgegliederte Prachttreppe, die von der hochgelegenen Straße ins nördliche Querschiff der Kathedrale von Burgos hinabführt. In der Kathedrale von Granada vollzog Diego jedenfalls die Verschmelzung der Vierungskuppel mit dem Altarhaus (Capilla Mayor), die Überführung dieses glänzenden östlichen Abschlusses aus dem Zehneck in die Rundung und die Belebung aller Pfeiler mit reichen korinthischen Pilastern und Halbsäulen, deren klassische Verhältnisse durch hohe Sockel und Gebälkaufsätze gewahrt wurden. Der Kathedrale von Granada, deren Fassade und Turm einer späteren Zeit gehören, folgt seit 1538 die Kathedrale von Málaga, eine dreischiffige Hallenkirche mit zweistöckigem Halbsäulenschmuck, die ebenfalls Diego de Silóe zugeschrieben wird, folgt aber schon seit 1532 die prächtige Renaissancekathedrale von Jaen, die das Hauptwerk des Baumeisters Pedro de Valdelvira ist. Als Hauptschöpfung des plateresken Stils ist dann noch der Chor- und Altarhauseinbau der Kathedrale (der alten Moschee; Bd. I, S. 581) von Córdova (seit 1523) zu nennen, der erklärlicherweise die maurischen Elemente mitverwertet, die in den Arbeiten Diego de Silóes bereits nahezu ausgemerzt sind, sich aber 1520 z. B. noch an der Capilla Mayor der Kathedrale von Siguënza hervorwagen. Die Spanier stellen den reineren Frührenaissancestil Diegos, in dem bald die bekannten römischen Grottesken- (Bd. II, S. 604) Verzierungen auftauchen, dem plateresken Stil auch wohl als Estilo grotesco gegenüber.

Prächtiger noch als im Kirchenbau entfaltet die platereske Frührenaissance sich in halbweltlichen und weltlichen Bauten Spaniens. Der eigentliche Prachtbau dieses Stils ist das Rathaus (Casa de Ayuntamiento) zu Sevilla (Abb. S. 201), das Diego de Riaño (gest. 1533) 1527 zu bauen begann. Im unteren Stockwerk gliedern üppige korinthisierende Arabeskenpilaster, im oberen noch üppigere korinthisierende Arabeskenhalbsäulen das mit



1. Das Innere der Kathedrale von Granada.

Nach C. Gurlitt.



2. Die Sakristei der Kathedrale von Sevilla.

Nach Junghändel-Gurlitt.

plastischen Zieraten aufs reichste geschmückte Gebäude. Der Nachfolger Riaños an diesem Bau war Martin de Gainza, der nach dessen Plänen auch die prächtige Sakristei der Kathedrale von Sevilla (Taf. 20, Abb. 2) vollendete, sein eigenes plateresKes Meisterstück aber 1541 in der dortigen Königskapelle schuf, deren stämmige Kandelabersäulen von reichem bildnerischen Schmuck umrahmt werden. In Alcalá de Henares sind das Kollegiengebäude des Kardinals Ximenes und der durch seinen malerischen Hof und sein noch malerischeres Treppenhaus ausgezeichnete erzbischöfliche Palast die Hauptwerke des großen Alonso Covarrubias. In Leon begann Juan de Badajoz schon 1510 die Schauseite des Markusklosters mit allen erdenklichen Mischformen des plateresken Stils zu schmücken. In Salamanca gehört die Fassade der Universität (1515 –30), die die gotischen Elemente noch betont, zu den frühesten und charakteristischen Schöpfungen des plateresken Stils.


Der Hof der Casa Zaporta in Saragossa. Nach Junghändel-Gurlitt.

Eine echt spanische frühlingsfrische Frührenaissance aber spricht sich auch in Privathäusern, wie der reizenden Casa Zaporta von 1550 in Saragossa und einem ähnlichen Hause von 1560 in Barcelona, aus.

Daneben klopfte schon früh die klassizistische italienische Hochrenaissance vernehmlich an Spaniens Tore. Als ihre erste Schöpfung auf spanischem Boden gilt der niemals vollendete Palast, den Karl V. sich seit 1526 durch Pedro Machuca (gest. 1550), einen angeblichen Schüler Rafaels, in der Alhambra bei Granada errichten ließ. In klassischer Reinheit erscheint die toskanisch-dorische Säulenordnung im unteren, die ionische im oberen Stockwerk nicht nur der Schauhalle, sondern auch des arenaartigen runden Säulenhofs, der vielleicht Rafaels Villa Madama (S. 33) entlehnt ist. Francisco de Villalpando (gest. 1561), der Übersetzer des Serlio, gilt als der Erbauer der Prachttreppe am Hofe des Alcázar, der Königsburg

von Toledo, deren plateréske Westfassade auf Covarrubias zurückgeführt wird, während ihre Südseite mit den strammen dorischen Rustikapilastern (1571) schon eine kraftvolle Schöpfung des Hauptmeisters der spanischen Hochrenaissance, Juan de Herreras (1530—97), ist, nach dem die ganze schmucklose, schwere, aber strenge und charaktervolle spanische Hochrenaissance als Herrerastil bezeichnet wird. Herrera hatte seine erste künstlerische Erziehung in Brüssel erhalten und war dann in Madrid Schüler des in Rom gebildeten Juan Bautista de Toledo (gest. 1567) gewesen, von dem auch der erste Entwurf zum Eskorial, dem gewaltigen Klosterpalaste Philipps II., herrührte, mit dessen Ausführung und Vollendung (1584) der Name Herreras unauflöslich verknüpft ist. Selten ist ein solcher Riesenbau so großzügig aus einem Gusse geschaffen worden wie dieser Eskorialpalast, der mit seinen 16 Höfen, 86 Treppen, 2673 Fenstern, mit seiner dem hl. Lorenz geweihten Kuppelkirche, seinem Kloster, seiner Bibliothek, seinen weiten Wohn- und Gasträumen von einem gewaltigen, durch Ecktürme markierten Rechteck zusammengefaßt wird. Hinter der Wucht der kahlen, fünfstöckigen Mauern, die nur am Eingangsportal durch einen streng gegiebelten, unten achtsäulig dorischen, oben viersäulig ionischen Vorbau unterbrochen werden, fehlt es jedoch den tonnengewölbten Hauptsälen und der mächtigen dorischen Kuppelkirche, dem Urbild der zweigeschossigen modernen Hofkirche, keineswegs an edlen Gliederungen, den zahlreichen Säulenhöfen mit ihren dorischen Erd- und ionischen Obergeschossen keineswegs an rhythmisch reizvollen Fluchten, stimmungsvollen Wandelhallen und beschaulichen Winkeln. Zu den ferneren Hauptwerken Herreras gehört ein Teil des Lustschlosses Aranjuez, gehört die leider unvollendete, mit ihren Kapellenreihen und Emporen fünfschiffige, von korinthischen Pilastern getragene Kathedrale von Valladolid, gehört aber besonders die ernst-prächtige Börse von Sevilla (1583—98), deren Äußeres mit seinen überschlanken, dorisierenden Granitpilastern, die im Erdgeschosse nur als Lisenen erscheinen, nüchterner wirkt als ihr unten dorischer, oben ionischer Hof, den wohlgestellte Rundbogenarkaden umziehen.

Die Schule Herreras beherrschte die spanische Baukunst über das Ende des 16. Jahrhunderts hinaus. Hatte Herrera selbst in dem wuchtigen Ernst seiner Hauptbauten wenigstens eine Seite des spanischen Nationalcharakters verkörpert, so strebten seine Schüler schon nach international-barocker Allgemeingültigkeit.

Neben der spanischen ging die portugiesische Renaissance, deren bessere Kenntnis wir nach Raczynskis Werk besonders den Forschungen Vasconcellos' in Portugal und Haupts in Deutschland verdanken, immerhin hier und da ihre eigenen Wege. Den von Vasari erwähnten viertürmigen Palast des großen Italieners Andrea Sansovino (S. 38), der von 1491 bis 1499 am Hofe Johanns II. weilte, dürfen wir vielleicht mit Rogge in dem Palacio da Bacalhõa des Städtchens Aceitão erkennen. Aber die vorzeitige reine Renaissance Andreas ging auch in Portugal wieder verloren. Schwer und üppig mischen gotische, maurische, indisch-naturalistische und italienisch-antikisierende Elemente sich in der Arte Manuelina (Bd. II, S. 462), aus der sich nach Emanuels I. (1495—1521) Tode nur allmählich eine reinere Frührenaissance entwickelte. João de Castilho (um 1490 bis nach 1550), der große Hauptvertreter des Emanuelstils, dessen Wirksamkeit sich im Kloster dos Jeronymos zu Belem, an der Christusritterburg zu Thomar, im Siegeskloster zu Batalha, wahrscheinlich auch an der üppigen Schauseite der Kirche Conceição velha in Lissabon prächtig entfaltete, ging erst in seinem letzten beglaubigten Werke, der Loggia der Capellas imperfeitas zu Batalha (1533),

zu wirklichen, aber willkürlichen Renaissanceformen über. Im gotisch-maurischen Schlosse zu Cintra, an dessen emanuelischem Flügel reiches Naturastwerk hervortritt, während die Wände seiner Säle noch mit glasierten Kacheln bekleidet sind, wagt sich die reine Frührenaissance erst an einem Terrassenportal der Zeit Johanns III. (1521—57) hervor. Im Kloster Santa Cruz und in der Sé velha zu Coimbra verbreitet eine französische Künstlerkolonie, die von Gaillon (S. 183) ausgegangen zu sein scheint, schon früh die neue Formensprache. Als wirklich portugiesische Frührenaissancebauten der Mitte des Jahrhunderts aber erscheinen die Kirche do Milagre in Santarem und der Kreuzgang zu Penha Longa bei Cintra.

Auch die Hochrenaissance meldet sich in Portugal schon unter Johann III., der die Schriften Albertis und Vitruvs übersetzen ließ und Francisco de Holanda (1518—84) nach Rom schickte, um die Kunstsprache Michelangelos zu studieren, die Francisco später in seinen Streitschriften verteidigte. Der eigentliche Hochrenaissancemeister Portugals, Filippo Terzi, aber war ein Italiener, der seit 1570 in Lissabon wirkte. Sein großer Sinn für kraftvolle Verhältnisse wußte die überlieferten Formen unter Bevorzugung der dorischen Ordnung mit eigenem Empfinden zu erfüllen, das nur erst die strengeren Willkürlichkeiten des Barocks zuließ. Seine Lissaboner Hauptpaläste wurden 1755 vom Erdbeben zerstört. Von seinen meist zweistöckigen, unten dorischen, oben ionischen Kirchen haben sich in Lissabon z. B. die Schauseiten von São Roque (1575), Santo Antonio (1579), São Vicente de Fora (1590), in Coimbra die Sé nova erhalten. Der Kreuzgang dos Filippos in Thomar schließt sich an. Seine Nachfolger traten in seine Fußtapfen. Gegen Ende des Jahrhunderts hatte die Hochrenaissance auch in Portugal einen vollständigen Sieg errungen.


Juan de Herreras Evangelistenhof des Eskorial. Nach Junghändel-Gurlitt.

3. Die spanische und portugiesische Bildnerei des 16. Jahrhunderts.

Noch enger als in Frankreich war in Spanien die Bildhauerei des 16. Jahrhunderts mit der Baukunst verknüpft. Erstaunlich ist die Fülle dekorativer Bildwerke, die die Tür- und Fensterrahmen, die Altäre und Chorschranken, ja oft sogar die Deckengewölbe der Kapellen

schmücken. Schauen doch z. B. dreihundert Köpfe von der Decke der Sakristei der Kathedrale zu Siguënza herab. Die Baumeister waren fast überall zugleich die Bildhauer. Eine gewisse schwerfällige Üppigkeit der Formensprache, die nur hier und da größerer Anmut wich, zeichnet den Figurenschmuck der spanischen Frührenaissancedekorationen aus, geht jedoch alsbald unter erneutem italienischen Einfluß etwas unvermittelt in michelangeleskes Gebaren über. Neben der dekorativen Steinskulptur blühte in Spanien aber während des ganzen 16. Jahrhunderts, hauptsächlich in den großen Altarwerken (Retablos), die zu Riesenaufbauten anschwollen, die bemalte Holzbildnerei weiter, die nur hier sich auf eine noch größere Zukunft vorbereitete. Marcel Dieulafoy hat sie eingehend untersucht. Bemerkenswert ist, daß auch manche Großmeister der spanischen Steinbildnerei sich der Holzschnitzerei widmeten und, wie erhaltene Verträge beweisen, die feinfühlige Bemalung ihrer Hauptschöpfungen mit Gold und Farben („al estofado") wenigstens manchmal eigenhändig ausführten.

Als erster spanischer Frührenaissancebildhauer tritt uns Bartolomeo Ordoñez von Barcelona (gest. 1520) entgegen, der nach Fancellis Tode (S. 200) dessen Grabmal des Kardinals Ximenes in Alcalá de Henares vollendete. Unvollendet hinterließ er selbst das Grabmal Philipps des Schönen und Johannas der Wahnsinnigen in der Königskapelle zu Granada. Seine Meisterwerke aber, in denen noch Herbheit und Anmut sich vermählen, sind die beiden frühesten Eulalia-Reliefs an der Chorschranke der Kathedrale zu Barcelona. Von den Meistern, die wir schon als Architekten kennen, gab Diego de Silóe (S. 202) als Bildhauer sein Frühestes und Frischestes in dem Stammbaum Christi am Altar der Annenkapelle der Kathedrale von Burgos, die auch sein herbes Grabmal des Bischofs Acuña umschließt, sein Reifstes und Schönstes an Kirchenportalen zu Granada, wie dem von 1534 im Umgang der Kathedrale mit der Madonna und den Apostelbüsten. Sein holzgeschnitzter Hauptaltar in San Gerónimo zu Granada, dessen prächtige knieende Stiftergestalten eigenhändig zu sein scheinen, wurde von anderer Hand bemalt. Felipe Vigarni de Borgoña (gest. 1543) tritt uns in seinen ernsten, zart-prächtigen, alabasternen Passionsreliefs am Chor der Kathedrale von Burgos, in seinen Reliefmedaillons und Einzelgestalten an der Epistelseite der Kathedrale von Toledo und in seinem aus Holz geschnitzten und „al estofado" bemalten Hauptaltar der Königskapelle zu Granada mit den meisterhaften knieenden Rundbildern Ferdinands und Isabellas als großer Bildhauer entgegen. Vorzugsweise als Bildhauer erscheint Alonso Berruguete (1480 bis 1561), der, seit er 1520 aus Rom zurückgekehrt, zu den eifrigsten Vertretern eines bald reineren, bald manierierteren Italismus gehörte. Sein halblebensgroßes Marmorstandbild der hl. Leucadia über der Eingangspforte der Kirche Cristo de la Vega bei Toledo atmet die schlichte Schönheit Andrea Sansovinos. Seine Arbeiten an den Chorschranken von Toledo (1548) erscheinen fortgeschrittener im Sinne der michelangelesken Manier als die Nachbarwerke Vigarnis. Groß und wirkungsvoll überstrahlt das ruhige Liegebild des Kardinals Tavera im Hospital de afuera zu Toledo die manieriert bewegten allegorischen Eckgruppen des Grabmals. Als glänzender Holzschnitzer und Estofadomaler endlich tritt Berruguete uns besonders in den Bruchstücken des Retablo von San Benito im Museum zu Valladolid entgegen.

Im ehemaligen Königreich Aragon schmückten Juan und Diego Morlanes, Vater und Sohn, seit 1505 die Schauseite von Santa Engracia zu Saragossa in spätgotischer Umrahmung mit Gestalten und Gruppen von reinem und lebendigem Formenadel. Noch reifer in derselben Richtung erscheinen die Schöpfungen des Damian Forment (gest. 1535), von denen die früher bemalten Alabasterdarstellungen aus dem Marienleben am Hochaltar der

Kathedrale del Pilar zu Saragossa (1509—15) noch spätgotisch empfunden sind, die ebenfalls aus Alabaster gemeißelten, früher bemalten Passionsreliefs am Hochaltar der Kathedrale zu Huesca (1520—33) den reinsten und klassischsten Renaissancestil der spanischen Bildnerei vertreten.

In Sevilla war Pedro Millan, der seit 1505 erwähnt wird, wie seine lebendigen bemalten Tonstandbilder unter der Kuppel, seine gotisch-anmutigen Portalheiligen und die von hohem Ernst erfüllte Señora del Pilar an und in der Kathedrale beweisen, der letzte Vertreter der niederländisch-burgundischen Richtung. Gleichzeitig aber trugen, wie schon bemerkt (S. 200), geborene Italiener die Renaissance an den Guadalquivir. Auch Pedro Torrigiano (1470—1522), der Nebenbuhler Michelangelos, dem wir in England begegnen werden, endete in Sevilla und hinterließ hier z. B. die berühmte bemalte Tonstatue des mit unerhörtem Verständnis des Muskelspieles nahezu nackt dargestellten knieenden hl. Hieronymus des Museums von Sevilla.


Alonso Berruguetes Grabmal des Kardinals Juan de Tavera im Hospital de afuera zu Toledo. Nach Junghändel-Gurlitt.

In Portugal dagegen wurden die Feinheiten der Frührenaissancebildnerei namentlich in jener französischen Bildhauerkolonie (S. 205) zu Coimbra gepflegt, deren Hauptmeister, Nicolas „der Franzose" und João de Ruão (Jean de Rouen), das Portal und die Kanzel der Kirche mit fortgeschrittenen und feinempfundenen Bildwerken schmückten.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereitete die spanische Bildnerei sich unter Hochrenaissancegebärden auf die Rolle vor, die ihr fürs folgende Jahrhundert zugewiesen war. Die Holzbildnerei trat immer mehr in den Vordergrund. Gaspar Becerra (1520—71) stand in Kastilien an der Spitze dieser Bewegung. Seinem Hauptwerke, dem Retablo der Kathedrale von Astorga (1558—69), rühmt Justi Idealschönheit, Würde und glückliche Berechnung fürs Auge nach. Sein gefeiertes bemaltes Holzrelief des hl. Hieronymus in der Kathedrale zu Burgos aber ringt noch mit den Fesseln der michelangelesken Manier. Auf Becerra folgte Juan de Juni (gest. 1577), der nach Palomino Niederländer, nach Bermudez eher Italiener war, jedenfalls von Rom über Portugal nach Spanien kam und hier ein Hauptvertreter des mit seelischer Leidenschaft ausgestatteten michelangelesken Manierismus wurde. Valladolid war das Hauptfeld seiner Tätigkeit. Gerade er pflegte seine besten Holzgruppen auch selbst zu bemalen. Seine Kreuzabnahme in der Kathedrale zu Segovia, seine Grablegung mit dem packend natürlichen Leichnam Christi im Museum und seine ergreifend pathetische Schmerzensmutter in Nuestra Señora de las Angustias zu Valladolid bezeichnen wichtige Stufen seiner Entwickelung. Sein Hochaltar in Santa Maria Antigua zeigt die gewaltsame äußere und innere Bewegtheit seiner Gestalten in voller Blüte. In Sevilla aber bezeichnete im letzten Drittel des Jahrhunderts Jerónimo

Hernandez als Meister des hl. Hieronymus der Kathedrale und Gaspar Nuñez Delgado als Schöpfer der gepriesenen Hochreliefs Johannes des Täufers in San Clemente den spätitalienischen Stil, aus dem im nächsten Jahrhundert eine spanische Nationalkunst hervorwuchs.

4. Die spanische und portugiesische Malerei des 16. Jahrhunderts.

Gerade die spanische Malerei des 16. Jahrhunderts, deren bessere Kenntnis wir besonders Karl Justi verdanken, rang vergebens danach, aus eigenen Kräften den niederländisch-italienischen Mischstil, der durch frische Zufuhr immer neue Nahrung erhielt, abzustreifen. Aber die italienischen Kunstwerke stellten auch hier die niederländischen allmählich in den Schatten.

Isabella hatte noch 1498 einen Niederländer, Juan de Flandes, zu ihrem Hofmaler ernannt, dessen sechzehn Gemälde aus dem Leben Christi auf dem Hochaltar der Kathedrale zu Palencia (1506—12) noch altniederländisch genug dreinblicken. Ein italisierter Niederländer schon war Juan de Borgoña (gest. um 1533), Felipe Vigarnis (S. 202) Bruder, dessen Wandgemälde aus dem Neuen Testament im Kapitelsaal zu Toledo an die florentinische Schule Ghirlandajos (Bd. II, S. 593) anklingen. Zu den italisierten Niederländern gehörte aber auch der innerlich bedeutendere Peeter Kempeneer (1503—80) aus Brüssel, den die Andalusier Pedro Campaña nannten. In der Kathedrale von Sevilla wirkt seine schmerzerfüllte, nordisch herbe Kreuzabnahme (1548) noch niederländisch, ringt sein zehnteiliges, hartes, seelenvolles Altarwerk von 1553, zu dessen Hauptbildern die „Opferung Marias" und der „Jesusknabe im Tempel" gehören, schon mit den italienischen Schönheitsformeln. Vorübergehend nur, aber bahnbrechend, wirkte der große Utrechter Bildnismaler Antonio Moro (S. 175) am Hofe Philipps II.

Hauptsächlich berief Philipp II. jedoch italienische Maler nach Spanien. Die ganz Großen, wie Tizian, schickten nur ihre Bilder. Federigo Zucchero (S. 60) aus Urbino und Luca Cambiaso (S. 75) aus Genua kamen selbst; und selbst kam auch Pellegrino Tibaldi (S. 98), der neun Jahre im Eskorial und im Madrider Schloß arbeitete. Zu Spaniern aber wurden die Brüder Bartolommeo und Vincenzo Carducci (Carducho) von Florenz, von denen Bartolommeo (1560—1608), ein Schüler Zuccheros, neben Tibaldi an den manierierten allegorischen Fresken der Eskorialbibliothek arbeitete; und zum Spanier wurde auch Domenico Theotocopuli „el Greco", der Grieche (um 1548—1614), der in seinen frühen, in Venedig entstandenen Werken als Schüler Tizians neben Tintoretto steht, in Toledo jedoch seit 1575 jenen neuen, „impressionistischen" Stil ausbildete, der die Entwickelung der spanischen Maler des 17. Jahrhunderts beeinflußte. An ihrer Spitze werden wir ihn daher wiederfinden.

Von den einheimischen spanischen Malern schleppte Fernando Gallegos aus Salamanca (gest. 1550) den altniederländischen Stil, den seine immerhin frei belebten Gemälde in den Kathedralen von Salamanca und von Zamora verraten, bis zur Mitte des Jahrhunderts herab. Ferrando Yañes de Almedina, der 1504—05 Leonardo da Vincis Schüler in Florenz war, schuf mit Ferrando de Llanos die sechzehn leonardesk dreinblickenden Gemälde aus dem Marienleben am Hauptaltar der Kathedrale von Valencia. Dann folgt auch als Maler Alonso Berruguete (S. 206), der z. B. in seinen Altargemälden im Colegio de Santiago zu Salamanca den Einfluß Michelangelos zurückzudrängen suchte, soweit es ihm möglich war. Jünger war Luis de Vargas von Sevilla (1502—68), der sich in Italien zum Nachfolger Rafaels und Andrea del Sartos entwickelt hatte. Noch ziemlich rein empfunden ist seine „Geburt Christi" (1555), manierierter ist sein berühmtes „Flehen

der Patriarchen zu Maria" (1561) in der Kathedrale zu Sevilla, bemerkenswert aber ist, daß seine Zeitgenossen dieses Bild wegen des tadellos verkürzten Beines des Adam, das ihnen als Hauptsache erschien, schlechthin „la gamba" nannten. Noch jünger war Vincente Juan Macip, Juan Juanes genannt (um 1507—79), der in Valencia eine ähnliche Stellung einnahm wie Vargas in Sevilla. Der absichtliche, freilich etwas eckige Rafaelismus seiner zahlreichen Bilder wird durch seine spanischen Typen und seinen bräunlichen Grundton halb unbewußt ins Spanische übersetzt. Sein Christuskopf (Abb.) mit hoher Stirn, starken Backenknochen, vollen Lippen und tiefliegenden Glutaugen, den er für seine leidenschaftlich bewegten Abendmahlsdarstellungen (z. B. in den Museen von Madrid und Valencia) erfunden hatte, dann aber auch in besonderen Brustbildern (Madrid) darstellte, ist immerhin eine selbständige künstlerische Schöpfung. Der jüngste dieser spanischen „Romanisten", Pablo de Céspedes von Córdova (1538—1618), endlich, der lange in Rom gelebt hatte, verleugnete sein spanisches Naturell völlig zugunsten der „großen Manier" der Nachahmer Michelangelos. Sein Abendmahl im Museum zu Sevilla und seine Himmelfahrt Marias in der Akademie zu Madrid stammen aus Córdova. Beide aber erscheinen uns kalt und leer.



Der Heiland. Gemälde von Vicente Juanes im Prado zu Madrid. Nach Photographie von Braun u. Cie. in Dornach und Paris.

Die venezianische Richtung unter den italisierenden Spaniern des 16. Jahrhunderts vertrat Juan Fernández il Navarrete von Logroño (um 1526—79), der, da er taubstumm war, den Beinamen „el Mudo" erhielt. Daß auch er sich in Rom den Römern angeschlossen, zeigt noch seine „Taufe Christi" im Madrider Museum. Nachdem er aber von Philipp II. zur Ausschmückung des Eskorials mit Altarbildern berufen worden, gingen ihm vor den eingeführten Werken Tizians die Augen auf, so daß er sich allmählich zu der venezianischen Weichheit und Farbenglut hindurcharbeitete, die seine sechs Apostelpaare der Eskorialkirche atmen. Der eigenartige Grieche Domenico Theotocopuli (um 1548—1614), der wirklich Schüler Tizians in Venedig gewesen war, schlug dann in Spanien, wo er 1575 erschien, so neue Wege ein, daß wir ihn zu den Bahnbrechern des 17. Jahrhunderts stellen müssen.

Die beiden spanischsten der spanischen Maler des 16. Jahrhunderts, Morales und Coello, aber vertraten auch sofort die beiden Hauptfächer der spanischen Malerei, das asketisch-pathetische Andachtsbild und die würdevolle, lebensfrische Bildnismalerei.

Luis Morales, „el divino", stammte aus Badajoz, wo er auch 1586 in hohem Alter starb. Seine herben, von tiefer Seelenqual erfüllten Andachtsbilder, die altniederländische Überlieferungen verarbeiten, schildern mit Vorliebe die Schmerzensmutter und den Schmerzensmann. Unschön sind die langgezogenen Gesichter, die dünnen Gliedmaßen, die eckigen Bewegungen seiner Gestalten; eindringlich sind die Einzelheiten, wie Tränen und Blutstropfen,

behandelt; und echt spanisch ist der dunkelschattige, klarbräunliche Gesamtton seiner Bilder. In den Museen von Madrid (Abb.) und Toledo ist er zu Hause, aber auch im Louvre, in der Ermitage und in Dresden ist er vertreten.

Alonso Sanchez Coello von Valencia, der hochbejahrt 1593 in Madrid starb, nahm sich Antonio Moro zum Vorbild. Seine groß und schlicht aufgefaßten, allerdings mehr äußerlich als innerlich belebten, in ihrer reichen Kleidung stofflich durchgeführten Fürsten- und Fürstinnenbildnisse, von denen das Madrider Museum acht, das Brüsseler zwei besitzt, reihen sich den besten ihrer Zeit aus einiger Entfernung an. Seine Schüler, wie Juan Pantojo de la Cruz, bezeichnen dann den Übergang ins 17. Jahrhundert.

Die Geschichte der portugiesischen Malerei ist nach Raczynskis Zeit durch Robinson, Vasconcellos und Justi geklärt worden. Unter Emanuel dem Großen und Johann III. bewegte die altportugiesische Malerei sich noch im niederländischen Fahrwasser. Frey Carlos, der Schöpfer einer neutestamentlichen Gemäldefolge der Lissaboner Galerie, war geborener Niederländer. Aber portugiesische Maler lernten auch in Antwerpen. Genannt wird z. B. ein Meister Eduard, der 1504 Schüler des Quinten Metsys (S. 160) war. Auf Meister ihres Schlages muß man einige Gemälde der Lissaboner Galerie und der Johanniskirche zu Thomar zurückführen. Die Portugiesen selbst schrieben früher alle ihre besseren Bilder dieses Zeitalters einem Meister zu, den sie Grão (Gran) Vasco nannten und den größten Meistern aller Welt gleichstellten, „vielleicht", wie ich es früher einmal ausgedrückt, „das großartigste Beispiel der Zusammenfassung des Heterogensten unter einem halbmythischen Sammelnamen, das die Kunstgeschichte kennt". Daß ihm in der Lissaboner Galerie die verschiedensten Bilder niederländischer Art zugeschrieben wurden, hatte schon Raczynski erkannt. Von den von ihm vorgeschlagenen Unterscheidungsnamen, wie „Meister von Setubal", „Meister der Muttergotteskirche" usw., hat Justi nur den des „Meisters von São Bento" beibehalten, der durch seine hageren, bewegten Männergestalten mit hohlen Wangen, tiefliegenden Augen und scharfen Habichtsnasen auffällt. Aus dem Kloster São Bento stammen eben seine vier Bilder der Lissaboner Galerie. Er ist der Meister der wirkungsvollen Kreuzigung in der Sakristei von Santa Cruz zu Coimbra, aber auch der Hälfte der großen neutestamentlichen Bilderfolge in der Klosterkirche zu Setubal. Neben ihn tritt, wie er durch die Niederländer beeinflußt, der Meister, der sich auf der „Ausgießung des Heiligen Geistes" in Santa Cruz zu Coimbra als Velasco bezeichnet hat. Da Vasco eine Abkürzung von Velasco, dieser Meister aber wirklich der bedeutendste der Reihe ist, so dürfen wir in ihm wohl den ursprünglichen Gran Vasco erkennen. In der Lissaboner Galerie gehören ihm noch acht Darstellungen aus dem Marienleben, in Thomar sechs Bibelbilder, in Setubal z. B. die Verkündigung, die Geburt und die Auferstehung Christi. Von den Typen seines Gefährten von São Bento unterscheiden die seinen sich durch gedrungenere Verhältnisse und durch südliche Breitköpfe mit großen, auseinanderstehenden Augen. Weit schwächer erscheint der



Madonna. Gemälde von Luis Morales im Prado zu Madrid. Nach Photographie von Braun u. Cie. in Dornach und Paris.

angebliche Maler von Vizeu, Vasco Fernandez, dessen bezeichnete, aber, wie es scheint, unecht bezeichnete biblische Gemälde die dortige Kathedrale bewahrt. Allen diesen Meistern gegenüber ist Vasco Pereira dann der italisierende portugiesische Manierist der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sein hl. Onophrius von 1583 in der Dresdener Galerie genügt, seine Charakterlosigkeit zu kennzeichnen. Die portugiesische Malerei hatte sich ausgelebt, als die spanische anfing, sich so selbständig zu entwickeln, daß sie die Kunst ganz Europas überflügeln zu wollen schien.

VI. Die englische Kunst des 16. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen.

England, das meerumrauschte, arbeitete sich im 16. Jahrhundert in harter Arbeit und blutigem Ringen zu jener Weltstellung empor, die es, nächst seiner Lage im Weltmeer, seiner außerordentlichen Willens- und Schaffenskraft verdankt. Eigenwillige und weitsehende Herrscher, wie Heinrich VIII. während der ersten, Elisabeth während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, förderten den Aufschwung des Inselreichs auf allen Gebieten des Handels und Wandels. Daß auch die englische Dichtkunst im Elisabethischen Zeitalter, das Shakespeares Dramen entstehen sah, bereits die mächtigste Weltwirkung entfaltete, ist bekannt. Um so auffallender bleibt es, daß England sich auf dem Gebiete der bildenden Künste, auf dem es im Mittelalter doch zeitweilig eine Art von Führung gehabt hatte, trotz aller künstlerischen Unternehmungen Heinrichs VIII. während dieses ganzen Zeitraums so gut wie keiner selbstschöpferischen Leistungen rühmen kann, sondern im wesentlichen auf die Arbeiten übers Meer herbeigeholter italienischer, deutscher und niederländischer Künstler angewiesen blieb. Eine englische Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts gibt es höchstens, soweit auf dem Gebiete der Baukunst der „Perpendikularstil" (Bd. II, S. 468) mit seinen flachen „Tudorbogen" weiterlebte und die englischen Landschlösser sich den Bedürfnissen ihrer Bewohner entsprechend entwickelten.

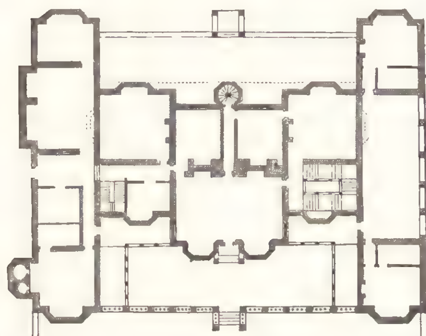
2. Die englische Baukunst des 16. Jahrhunderts.

Die kirchliche und halbkirchliche Baukunst Englands hielt während des ganzen 16. Jahrhunderts an der „perpendikularen" Spätgotik fest. Hatte sich doch selbst die glänzendste Blüte dieses zugleich kühl berechnenden und phantastisch wirkenden Stils, die berühmte Kapelle Heinrichs VII. in Westminster Abbey, erst im Lichte des neuen Jahrhunderts (1502 bis 1520) erschlossen. War die nicht minder berühmte Kapelle des King's College zu Cambridge, ein Wunder dieser englischen Spätgotik, doch erst unter Heinrich VIII. vollendet worden. Wurde doch Christ-Church College in Oxford, die Schöpfung des Kardinals Wolsey, noch 1525, ja Trinity College in Cambridge, die Gründung Heinrichs VIII., noch 1546 in diesem Stil begonnen. Christ-Church in Oxford besitzt auch eine der schönsten Hallen des Perpendikularstils, wogegen Trinity College in Cambridge freilich schon eine Renaissancekapelle erhielt.

Die allmählichen Stilwandlungen, die es in England jedoch erst nach 1600 zu vollgültigem Italismus brachten, vollzogen sich hier hauptsächlich an den Wohnbauten der Großen. Von den maßgebenden Hauptpalästen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte Kardinal Wolsey die Schlösser Whitehall (als York House) und Hampton Court zu bauen begonnen. Beider Vollendung fiel nach Wolseys Sturz Heinrich VIII. zu, der seinerseits Saint James's Palace und Nonesuch errichtete. Von Nonesuch ist nichts, von Whitehall kaum

etwas übriggeblieben; Saint James's Palace ist einem Neubau gewichen. Nur Hampton Court hat sich in seiner strengen breitgelagerten Größe erhalten.

Ihrem Grundriß und ihrem Aufbau nach entwickelten sich die englischen Schlösser und Landhäuser aus sich heraus, englischen Bedürfnissen entsprechend und unter englischen Händen zu neuen Gestaltungen; und diese Entwickelung, die neuerdings Blomfield gut geschildert hat, ist vielleicht das einzige Stück echt englischer Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts. Wie die alten, der Bodengestaltung befestigt angepaßten Burgen den Schlössern mit geräumigen, an allen vier Seiten geschlossenen Viereckhöfen wichen, wie diese Höfe sich dann mit zunehmender Sicherheit und wachsendem Bedürfnis nach Licht und Luft an einer Seite öffneten, so daß ihr Grundriß mit dem Vorsprung des Mitteltorbaues die Gestalt eines E, bei der Wiederholung dieses Vorganges an der Rückseite die Gestalt eines H annahm, wie die alte Mittelhalle unversehens ihre Bedeutung als Wohnraum einbüßte, um in Verbindung mit den allmählich im Holzstil bedeutsam ausgebildeten Treppenhäusern zur Vorhalle zu werden, wie die alten Hallen durch mächtige, langgestreckte „Galerien" im Obergeschoß ersetzt und gleichzeitig die einzelnen, bisher nur unter sich zugänglichen Gemächer durch Vorplatzgänge (Korridore) verbunden wurden: alle diese Wandlungen lassen sich in England, wo sie sich eigenartig vollzogen, besonders deutlich verfolgen. Ältere Landsitze burgähnlicher Bauart sind z. B. Haddon Hall und South Wingfield Manor House in Derby. Die Bauweise mit geschlossenen Viereckhöfen vertraten in großartiger Ausdehnung Nonesuch und Hampton Court, in kleineren Abmessungen bei strenger, keuscher Ausstattung die Landsitze Layer Marney in Essex und Sutton Place (1521—27) in Surrey. Maßgebend für den E-förmigen Grundriß sind unter andern Charlton House in Wiltshire in seiner älteren Gestalt, Corsham Court bei Bath und North Mymms in Hertfordshire (um 1600), für den H-förmigen Grundriß Shaw House in Berkshire (1581) und Holland House (1607) in Kensington (Abb.). Longford Castle bei Salisbury (1580) aber erhebt sich auf dreieckigem Grundriß, der, wie es scheint, die Dreieinigkeit versinnlichen sollte. Das früheste Beispiel der großen Galerie besaß Hampton Court, dessen 1536 vollendete Prachtgalerie einem späteren Umbau zum Opfer fiel. Erhalten hat sich dieser langgedehnte Raum z. B. (1590—97) in Hardwick Hall bei Mansfield.

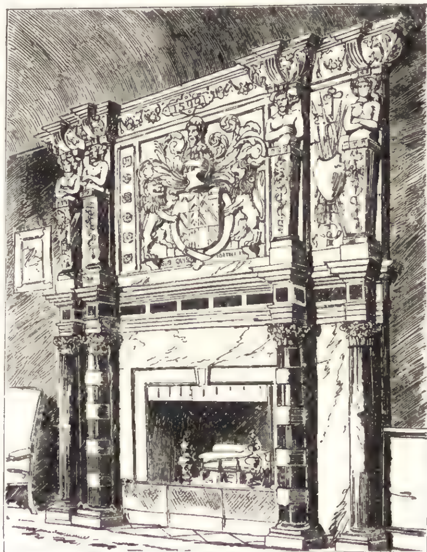


Grundriß des Holland House in Kensington
Nach R. Blomfield.

Alte Grundrisse mancher dieser und vieler anderer Schlösser liegen im Soane-Museum zu London. Da einige von ihnen sich auf John Thorpe, einen Baumeister der Elisabethischen Zeit, zurückführen, glaubte man, diesem fast alle großen englischen Häuser jener Zeit zuschreiben zu dürfen. Einigermaßen wahrscheinlich aber ist nur, daß er Rushton Hall und Kirby House in Northamptonshire gebaut hat. Auch sonst sind künstlerisch greifbare englische Architektennamen dieser Zeit äußerst selten. Doch sei als Baumeister der späteren Elisabeth-Zeit Robert Smithson (gest. 1614) genannt, der Longleat in Wiltshire (1567) und Wollaton bei Nottingham (1580) baute.

Für die ersten Renaissancemotive in den Schmuckformen einiger dieser Wohnbauten und etlicher Kirchen und Collegekapellen sind während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

hauptsächlich die italienischen Künstler verantwortlich, die Heinrich VIII. nach England berief. Meister wie Pietro Torregiani (1472—1526), Benedetto Rovezzano (1474—1552) und Giovanni da Majano brachten aber mit der Frührenaissance-Ornamentik auch die Terrakottaplastik nach England; und die Verbindung von Backsteinbauten mit Terrakottazieraten war dementsprechend eine der ersten Taten der englischen Frührenaissance. Überaus fein schließen diese Terrakottabestandteile mit ihren italienischen Verzierungen sich dem Perpendikularstil mit seinen Giebeln und Fensterstäben in dem unvollendeten Hause Layer Marney (1500—25) in Essex und in dem köstlichen, später um den Nordflügel seines Hofes gekommenen Sutton Place (1521—27) an, das Dell als die feinste Blüte echt englischer Baukunst jener Tage gefeiert hat. Fremdartiger schon wirken die Terrakotten Giovanni Majanos am Backsteinbau Hampton Courts (1515). Über dem Eingang zum Uhrhof gehört das Terrakottawappen Wolseys mit seinen nackten Knäblein und seinen korinthischen Halbsäulen neben den benachbarten Terrakotta-Reliefbüsten römischer Kaiser in Rundkränzen zu den frühesten reinen Renaissancearbeiten in England. Wie sich aber in Kirchen und Kapellen die feinsten italienischen Verzierungen nur lose mit den Formen der senkrechten Spätgotik vermählen, zeigt sich z. B. in der Salisbury-Kapelle (1520) von Christ-Church in Hampshire, in der Grabkapelle der Bischöfe Fox und Gardiner (1528—35) in der Kathedrale zu Winchester und in der Grabkapelle des Bischofs West (um 1533) in der Kathedrale zu Ely.


Kamin in Cobham (Kent). Nach R. Blomfield. Vgl. Text, S. 214.

Dem italienischen Einfluß schloß sich der Einfluß Holbeins an, des deutschen Großmeisters (S. 132), der von 1526—28 und von 1532—1543 mit kurzen Unterbrechungen in London weilte. Daß Holbein in die englische Baukunst eingegriffen habe, wird in der Regel behauptet; doch lassen sich, außer der kraftvoll empfundenen Zeichnung eines Kamins im British Museum, keine Bauentwürfe seiner Hand nachweisen.

Nach den Italienern und Holbein aber kamen die Deutschen und Niederländer der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sie brachten ihre schwülstige, in Barock übergehende Hochrenaissance, brachten die Vorlagen des Hans Vredeman de Vries (S. 152) und seinesgleichen mit. Als eigentliche Baumeister traten auch sie kaum auf. Sie beschränkten sich im wesentlichen auf die Herstellung von Portalen, Kaminen und ähnlichen Schaustücken; aber unter ihren Auspizien begannen sich die englischen Schlösser nun doch allmählich von innen und außen mit willkürlich behandelten antiken Pilaster- und Halbsäulenordnungen zu schmücken. Der Schwulst dieser Baukunst gleicht dem der vorshakespeareschen Dichtkunst des Elisabethischen Zeitalters. Daß dieser Schwulst von außen kam, beweisen gerade die englischen Gebäude dieser Zeit, die nachweislich ohne fremde Beihilfe entstanden, beweisen einfach verzierte, wohlgestaltete Kollegienhäuser wie Saint John's College in Oxford, schlichte, aber in guten Verhältnissen empfundene Landhäuser, wie Knole in Kent mit seinen älteren Teilen, wie Littlecote (1580) und die Lyveden Buildings in Northamptonshire.

Von Burghley House, in dem die Renaissanceformen deutlich hervortreten, hören wir, daß es (seit 1561) von Deutschen ausgestattet worden. Longleat (seit 1567) prangt bereits im dreifachen Pilasterschmuck. Wollaton House aber, dessen Mittelhalle sich unorganisch hoch über den zweistöckigen Hauptbau und dessen dreistöckige Ecktürme erhebt, gilt den Engländern wegen der Schaftbänder seiner Pilaster und der Volutengiebel seiner Ecktürme als Musterbau deutscher Renaissance. Als deutsch gelten ferner der schon ziemlich barocke Mittelvorsprung von Longford Castle und die sogenannte Porta Honoris des Caius College zu Oxford, die früher irrtümlich einem Theodor Havaeus von Cleve zugeschrieben wurde. Die schönsten Kamine dieses doch wohl mehr niederländischen als eigentlich deutschen Stils besitzt Knole; aber auch Cobham in Kent z. B. besitzt ein kraftvolles Stück dieser Art, dessen Feuerstelle von vierfach umbänderten korinthischen Säulen eingefaßt wird, während dem Wappenfelde darüber Atlanten- und Karyatidenformen zur Seite stehen (Abb. S. 213). Dieser deutsche Einfluß wurde erst durch den Klassizismus des **Inigo Jones** (1572—1651) abgelöst, in dem der Durchschnittsengländer den Triumph der englischen Baukunst feiert, während Tieferblickende bedauern, daß die englische Baukunst sich nicht selbständig auf der Grundlage von Bauten wie Sutton Place weiterentwickelt hat.

3. Die englische Bildnerei des 16. Jahrhunderts.

Gerade auf dem Gebiete der künstlerischen Bildhauerei gab es in England während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur Italiener, während seiner zweiten Hälfte nur Deutsche und Niederländer. Die bedeutendsten italienischen Bildhauer Heinrichs VIII. sind schon genannt worden. Schon Vasari pries sie und gedachte ihrer Arbeiten in England. **Pietro Torreggiani** (1470—1528), der Mitschüler Michelangelos, der diesem die Nase einschlug, zeigt sich in seinem lebensvollen bemalten großen Terrakottarundbild des knieenden Hieronymus im Museum von Sevilla als tüchtigen Enkelschüler Donatellos (durch Bertoldo, S. 15), als einen Meister, der die Wirklichkeit vergrößerte, ohne sie mit den Augen Michelangelos anzusehen. Nach England kam er 1512, um das Grabmal König Heinrichs VII. und seiner Gemahlin Elisabeth von York in Westminster Abbey auszuführen (1512—19). Auf dem schwarzen Marmorschrein, der mit vergoldeten Pilastern und reizvoll belebten kleinen Bronzereliefs geschmückt ist, ruhen die schlichten, wahrhaftigen Bronzebilder des Herrscherpaares. Von besonderer Natürlichkeit erscheint ebendort auch Torreggianis ehernes Liegebild der Margareta von Richmond. Das Hauptbeispiel seiner Terrakottakunst in England aber ist das edle Grabmal des Dr. Young in den Rolls Buildings zu London (1516). **Benedetto da Rovezzano** und **Giovanni Majano** hingegen unternahmen um 1520 das leider nicht erhaltene Prachtgrab des Kardinals Wolsey, das Heinrich VIII. nach dessen Tode für sich vollenden ließ.

Auch die deutsch-niederländische Bildnerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunders wandte sich in England, von Portalen und Kaminen abgesehen, hauptsächlich den **Grabmälern** zu, wie die niederländische Schule (S. 151) sie jetzt in ganz Nordeuropa errichtete. Besonders beliebt waren Freibauten aus verschiedenen Marmorarten und Alabaster, die den Sarkophag mit einem korinthischen Säulengehäuse umgaben. Aber auch an Wandgräbern, die das Rollwerk zur Geltung brachten, fehlte es nicht. Die Gestalten der Verstorbenen auf den Sarkophagplatten zeigen ein gewisses Streben nach Wahrheit und Weichheit der Durchbildung, kommen indessen über eine äußerliche Formenauffassung selten hinaus. Zu den besten dieser Werke gehören das Prachtgrab Lord und Lady Dacres (1595) in der alten Kirche zu Chelsea, das ruhig-vornehme

Denkmal der Gräfin von Hertford (gest. 1563) in der Kathedrale von Salisbury und das Monument des Radcliffe Earl of Sussex in der Kirche zu Boreham in Essex. In Westminster Abbey stammen die bemalten alabasternen Liegefiguren des Sir Giles Daubeney und seiner Gemahlin noch aus der ersten Hälfte, die schönen Liegegestalten der Lady Mildred Burleigh (gest. 1588) und ihrer Tochter aber vom Ende dieses Zeitraums. An den handwerksmäßigeren Arbeiten dieser Art, wie sie in allen englischen Kirchen vorkommen, waren natürlich auch englische Hände beteiligt. Das Bedürfnis, die Bildnisse der Verstorbenen der Nachwelt in plastischer Ausführung zu überliefern, war in England so allgemein wie das, die Züge der Lebenden mit dem Pinsel auf die Fläche zu bannen; aber nur die Bevorzugtesten konnten es sich leisten, die eingewanderten Lieblingskünstler der Großen zu beschäftigen.

4. Die englische Malerei des 16. Jahrhunderts.

Als Abglanz der großen mittelalterlichen Kunst Englands erscheinen nur noch einige englische Glasgemälde der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Westlake hat sie zusammengestellt. Hier müssen uns wenige Bemerkungen genügen. Auch auf diesem Gebiete gewann die niederländische Kunst jetzt zusehends an Boden in England. Waren schon die glutäugigen Heiligen- und Bibelbilderfenster der Kirche zu Fairford (Bd. II, S. 471) vom Anfang des 16. Jahrhunderts erwiesenermaßen niederländischen Ursprungs, so waren auch die berühmten Gemäldefenster von 1532 in der Kathedrale von Lichfield offenkundig aus den Niederlanden, nämlich aus dem Kloster Herckenrode, nach England eingeführt worden. Auch von den Fenstern der Westminsterabtei stammen einige aus den Niederlanden. Anderseits arbeiteten hier für Heinrich VIII. auch die tüchtigen englischen Glasmaler James Nicholson und Bernard Flower. Zu den feinsten englischen Glasmalereien des 16. Jahrhunderts aber gehören die des Ostfensters der Kathedrale von Winchester und die fünfundzwanzig Prachtfenster in King's College zu Cambridge, deren obere Felder vorbildliche Geschichten des Alten Testamentes den neutestamentlichen Bildern ihrer unteren Felder gegenüberstellen. Den Vertrag über ihre Anfertigung, den Heinrich VIII. „im achtzehnten Jahre seiner Regierung" (1526) mit den Glasern Francis Williamson von Southwark und Simon Symonds von Westminster abschloß, hat schon Walpole veröffentlicht. Den lichten, leichten Farbenstil der späteren Glasmalerei zeigen auch sie. Für die Kompositionen aber wurden unbedenklich festländische Vorlagen benutzt, für eine der klarsten z. B. Rafaels Ananiaskarton, dessen Zeichnung wahrscheinlich von Brüssel geschickt wurde.

Noch unselbständiger war die englische Tafelmalerei des 16. Jahrhunderts. Die Namen der italienischen Maler zweiten und dritten Ranges aufzuzählen, die während seiner ersten Hälfte in England arbeiteten, ist nicht unsere Aufgabe. Walpole hatte schon im 18. Jahrhundert fast alles beigebracht, was darüber zu sagen war. Nichols und Scharf haben im 19. Jahrhundert nur wenig nachgetragen. Toto (Antonio) del Nunziata (geb. 1498), ein Schüler Ridolfo Ghirlandajos, mag hervorgehoben sein, weil er eine Rolle bei dem Ausschmücken des schönsten Palastes Heinrichs VIII., des untergegangenen Schlosses Nonesuch, spielte. Von den englischen „Sergeant Painters" des Königs, wie John Brown (gest. 1532) und Andrew Wright (gest. 1543), kennen wir nur die Namen. Das Licht Hans Holbeins, des einzigen großen Malers, der England in der ersten Hälfte des Jahrhunderts seine Kräfte widmete (S. 132), stellte alle übrigen dort lebenden ausländischen und einheimischen Maler in den Schatten. Auch er wurde in England fast ausschließlich zum Bildnismaler. Für religiöse

Darstellungen bot das protestantisch werdende Land keinen Boden mehr. An Reichtum und Selbstbewußtsein, die stets und überall eine starke Bildnismalerei erzeugt haben, aber fehlte es gerade in England nicht.

Der bekannteste italienische Maler, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts England heimsuchte, war Federigo Zuchero (S. 60), der 1574 nach London kam, jedoch bald wieder abreiste. Mit Recht wird ihm wohl ein Bild der Königin Elisabeth in Hampton Court zugeschrieben. Seine meisten englischen Bildnisse befinden sich auf den Landsitzen des Adels. Hauptsächlich aber bemächtigten sich jetzt Niederländer auch der englischen Bildnismalerei. Nach Holbein, von dem schon die Rede gewesen (S. 132 und 213), kam Anton Mor (S. 175), der z. B. das Bildnis des Sir Thomas Gresham in der National Portrait Gallery malte, kamen Marcus Gherards der Ältere von Brügge (um 1530—1600), der 1571 Hofmaler Elisabeths wurde, und sein gleichnamiger Sohn (1561—1635), von dem wahrscheinlich Bilder der Königin in Hampton Court und der National Portrait Gallery, sicher die Bildnisse Camdens und Cecils Earls of Exeter sowie die steife Darstellung der Friedenskonferenz von 1604 in dieser Sammlung herrühren, kam Lucas de Heere (1534—84), dem man in derselben Sammlung nachgehen kann, kam schließlich Cornelis Ketel, der von 1578—81 in London weilte, wo wenigstens die National Portrait Gallery ein charakteristisches Bild seiner geschickten Hand besitzt.


Nicholas Hilliards Miniaturbildnisse Heinrichs VII. und Franz' VIII. in Windsor Castle. Nach R. R. Holmes.

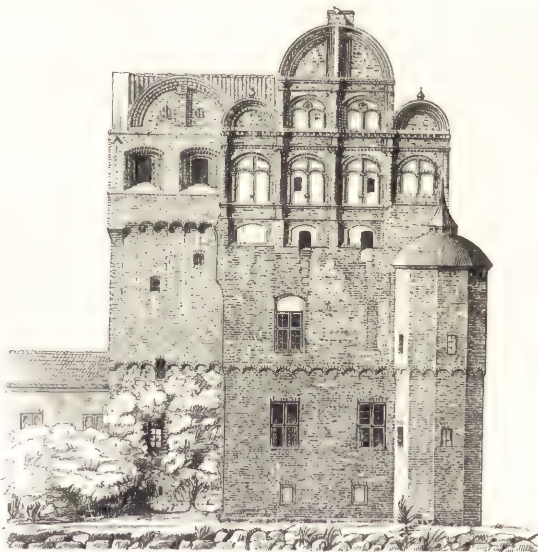
Als englischer Bildnismaler Eduards VI. wird 1551 William Streetes erwähnt, dem Waagen ein „William Strote" bezeichnetes, als recht schwache Holbein-Nachahmung erscheinendes Bildnis des Earl of Essex in Arundel Castle zuschrieb. Greifbar aber treten uns nur einige englische Miniaturmaler entgegen, die Sir Richard R. Holmes neuerdings einer eingehenden Untersuchung unterzogen hat. Daß schon Holbein Miniaturen im Sinne kleiner selbständiger Bildchen gemalt, wird behauptet, ohne daß sich ihm ein erhaltenes Stück der Art zuschreiben ließe. Gleichwohl bezeichnet Nicholas Hilliard (1537—1619) sich ausdrücklich als seinen Schüler; und äußerst lehrreich ist es, daß Hilliard sich in seinen schriftlichen Aufzeichnungen zugleich als Anhänger einer Art von Freilichtmalerei bekennt, indem er empfiehlt, um unnütze Schatten zu vermeiden, Bildnisköpfe nur im Freien zu malen. Die meisten seiner in der Tat hellen, schattenlosen, auf grünen oder blauen Grund gesetzten kleinen Bildnisse befinden sich in Windsor Castle, in Welbeck Abbey und im Montagu House zu London. Sein Schüler Isaac Oliver (1564—1617) folgte seinen Spuren. Von seinen Bildnissen, die sich in denselben Sammlungen befinden, zeichnet sich das des Sir Philipp Sidney in Windsor, der

in ganzer Gestalt vor seinem Garten dargestellt ist, durch Schärfe und Feinheit aus. Pflegt die mittelalterliche Kunstgeschichte die Handschriftenbilder als Miniaturen zu bezeichnen, so versteht die Kunstgeschichte seit der Mitte des 16. Jahrhunderts unter Miniaturen vorzugsweise derartige kleine, meist auf Elfenbein oder Metallplättchen gemalte Bildnisse.

VII. Die skandinavische Kunst des 16. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen.

Die Kalmarer Union war im Stockholmer Blutbad (1520) erstickt. Auf den letzten Unionskönig Christian II. von Dänemark (1513—23) folgte in Schweden mit Gustav I. (1523—64) das Haus Wasa, während in Dänemark, mit dem Norwegen vereint blieb, das Haus Oldenburg weiterregierte. Nach der Reformation wurde die Kunst in Dänemark wie in Schweden vollends zur Hofkunst; und die Hofkünstler waren hier, wie in England, fast ausschließlich Ausländer. Unter diesen Ausländern aber befanden sich in Schweden und Dänemark so gut wie keine Italiener, vielmehr vorzugsweise Deutsche und Niederländer. Abgesehen von den schlichten Wohnbauten des Landadels, die hier, wie in England, einheimischen Ursprungs waren, erscheint die skandinavische Kunst dieses Zeitraums daher im wesentlichen nur als Ausstrahlung der deutschen und niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts. Wir können sie unter diesen Umständen nur mit flüchtigem Blicke streifen, obgleich es keineswegs an gediegenen Untersuchungen zu ihrer Geschichte fehlt. Fr. Beckett hat eine erschöpfende kleine dänische Kunstgeschichte des 16. Jahrhunderts geschrieben. Tafelwerke von demselben Beckett, von F. Meldahl, Magnus-Petersen und E. F. S. Lund sowie Schriften und Aufsätze von Sigurd Müller, Kornerup und anderen gehen voraus oder schließen sich an. Die schwedische Renaissance aber hat nach Dahlbergs frühem Tafelwerke besonders Upmark zusammenfassend behandelt.



Schloß Hesselagergaard Nach F. Beckett. Vgl. Text, S. 218.

2. Die skandinavische Baukunst des 16. Jahrhunderts.

Die wichtigsten der dänischen Herrensitze des zweiten Drittels des 16. Jahrhunderts, die jenen nationalen Charakter tragen, sind Rakkebölle, Hesselagergaard und Rygaard auf Fünen, Egeskov, Borreby und Gisselfeld in anderen Gegenden. Es sind trutzige, von Wasser umgebene burgartige Backsteinbauten mit eckigen oder runden Ecktürmen, auch wohl einem Treppenturm in der Mitte der Rückseite, mit Giebeln an den Schmalseiten und einem besonders charakteristischen vorspringenden oberen Halbstockwerke, das sich als Wehrgang mit

Schießscharten unter dem Dache hinzieht. Die mittelalterlichen Rundbogenfriese, die die Stockwerke trennen, stehen in seltsamem Gegensatze zu dem Renaissanceschmuck, der sich, unter Hinzunahme von Steineinfassungen, allmählich an Giebeln und Portalen ausbildet und verbreitet.

Rygaard (1535) hat noch schlichte Stufengiebel; Hesselagergaard (1538) hat abgerundete Giebel mit Renaissancegliederung ohne antikisierende Einzelheiten (Abb. S. 217); Egeskov (1554) hat Treppengiebel, deren Stufen mit Viertelkreisen gefüllt sind, und ein strenges korinthisierendes Renaissanceportal; Nakkebölle aber (1559) zeigt Volutengiebel, ein reines, gegiebeltes Renaissanceportal mit Seitenpilastern und einen Kamin, der oben von ionisierenden, unten von kandelaberhaft eingezogenen Halbsäulen eingefaßt wird. Den verwandten Herrensitzen in Schoonen, das damals noch zu Dänemark gehörte, fehlt das vorspringende Halbstockwerk unter dem Dache.

Im letzten Drittel des Jahrhunderts verwandelten auch die dänischen Herrenburgen dieser altertümlichen Art sich nach und nach in freier gestaltete Adelsschlösser, an deren Umbau oder Neubau sich die vom Auslande berufenen Baumeister bewährten. Die Königsschlösser wiesen jetzt die Wege. Die Renaissance bemächtigte sich nunmehr der ganzen Gebäude, und



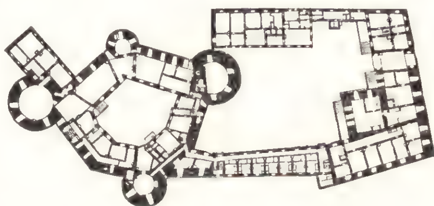
Schloß Kronborg bei Helsingör. Nach Photographie.

mit den italienischen Formen stellte sich auch das nordische Rollwerk und Beschlagwerk (S. 104) ein. Das wichtigste dänische Königsschloß dieser Art ist Kronborg bei Helsingör (Abb.). Seinem Aufbau nach mit seinen Dachgiebeln, seinen Ecktürmen, seinem Wehrgang immer noch mittelalterlich empfunden, spiegelt es in seinen breiten Verhältnissen, seinen geschweiften Turmhelmen, seinen Giebelfenstern und Dachgiebeln doch die niederländische Renaissance wider, wie es seine endgültige Gestalt denn auch durch jenen Niederländer Anthonis van Opbergen (Anton von Obbergen, S. 108) erhielt, der 1594 Stadtbaumeister in Danzig wurde.

In ähnlichem Stile wuchs Schloß Vallö aus verschiedenen Einzelheiten zusammen. Als erster reiner Hochrenaissancebau mit zentralisierender, kuppelgekrönter Anlage aber erschien Tycho Brahes, des großen Astronomen, leider nicht erhaltenes Landhaus Uranieborg (1578 bis 1581), dessen Antwerpener Baumeister Hans van Steenwinckel der Ältere vorher das Rathaus zu Emden gebaut hatte.

Eine noch reichere Bautätigkeit als der dänische entfaltete der schwedische Hof im Verlaufe des 16. Jahrhunderts. Schon der erste Gustav Wasa ließ die alten Schlösser zu Stockholm, Swartsjö und Kalmar ausbauen und begann den Bau der maßgebenden Schlösser zu Gripsholm (1537), Wadstena (1545) und Upsala (1549). Unter Erich XIV. (1560—68), der sich mit Vitruv beschäftigte, und Johann III. (1568—92), dem das Wort zugeschrieben wird: „Bauen ist unsere höchste Lust“, wurden diese Bauten vollendet.

In Stockholm und Upsala finden wir den deutschen Baumeister Paul Schütz (gest. nach 1570); in Stockholm und Kalmar arbeitete Jakob Richter aus Freiburg (gest. 1571). Von den drei Brüdern Pahr, die aus Mecklenburg kamen, kehrte der älteste, Johann Baptista Pahr, 1578 nach Deutschland zurück, während Franziskus 1580 als Baumeister in Upsala, Dominikus aber, der in Kalmar tätig gewesen war, 1602 oder 1603 in Schweden starb. Der Hauptmeister der Schloßbauten zu Stockholm und Swartsjö aber, Willem Boy (gest. 1592), war wieder Niederländer, wie sein Zeitgenosse Arendt de Roy, der 1566—90 den Schloßbau in Wadstena leitete.


Grundriß des Schlosses Gripsholm. Nach G. Upmark.

Auch diese schwedischen Schlösser des 16. Jahrhunderts zeigen meist noch den alten Grundriß. Die Flügel, die den Hof umziehen, pflegen durch Ecktürme getrennt zu sein. Allmählich kommt auch hier größere Regelmäßigkeit in die Anordnung, erscheinen Renaissanceformen an den Giebeln, Portalen, Fenstereinfassungen und Balustraden. Antikisierende Säulen unter gotischem Spitzbogen verwendet die Schloßkapelle in Stockholm. Römische Bogenstellungen, antikisierende Profile und geschweifte Giebel finden sich am Schlosse Gripsholm (Abb.), das sich mit seinen mächtigen Rundtürmen auf unregelmäßigem Grundriß (Abb.) im übrigen noch mittelalterlich trutzig erhebt. Beim Ausbau des 1686 abgebrannten Schlosses Swartsjö wirkten in dem kreisrunden Kuppelsaal und dem runden Arkadenhofe schon Hochrenaissancegedanken mit. Das Schloß zu Wadstena aber ist der erste eigentliche Renaissancepalast Schwedens. Klassisch ist sein dorisches Nordportal, klassisch sind seine beiden Hauptgiebel, von denen der westliche, freilich erst 1630 vollendete, mit seinen Standbildernischen zwischen dorischen und ionischen Pilastern zu den reichsten der Zeit gehört. Das Schloß zu Kalmar wurde durch jene Brüder Pahr in einen Renaissancepalast mit schönen dorischen Hofportalen (Abb. S. 220) umgewandelt. Von den Adelsschlössern aber, die meist schwer und einfach erscheinen, prangte Tynnelsö nach seinem Umbau von 1584 in reicherer Gliederung mit stattlichen Renaissancegiebeln und dorischem Hauptportal.


Der äußere Hof des Schlosses Gripsholm. Nach G. Upmark.

Von den Stockholmer Kirchen des 16. Jahrhunderts, die den mittelalterlichen Grundriß und Aufbau mit reichen Netz- und Sterngewölben bewahren, ihren Pfeilerkapitellen und Portalgiebeln jedoch antikisierende Renaissanceformen verleihen, ist, außer der 1568—1575 zu einer dreischiffigen gotischen Hallenkirche umgebauten Riddarholmskirche, die seit 1588 ebenfalls als dreischiffiger Hallenbau entstandene Jakobskirche hervorzuheben, deren Bau 1592 unterbrochen wurde, um erst im 17. Jahrhundert in neuer Formensprache vollendet zu werden. Mit örtlichen Abwandlungen und zeitlichen Verschiebungen vollzog

sich der Umschwung der Baukunst nördlich der Alpen eben überall in parallelen Gleisen. Der skandinavische Norden aber folgte Deutschland und den Niederlanden in einem Abstand von einigen Jahrzehnten.

3. Die skandinavische Bildnerei des 16. Jahrhunderts.

Auf die holzgeschnitzten Altarwerke Dänemarks und Schwedens (Bd. II, S. 544), die wir schon bis an die Grenze der Reformationszeit, mit der sie verschwanden, herab verfolgt haben, können wir nicht zurückgreifen. Doch sei erwähnt, daß die Dänen jenen Bildschnitzer Claus Berg, dessen kräftiger, durch das abstehende Lockenhaar seiner Frauenköpfe gekennzeichneter Stil nach Becketts Ansicht an den der Annaberger Brüstungsbildwerke (S. 115) erinnert, mit einigem Rechte als dänischen Meister bezeichnen, da er fast ausschließlich auf dänischem Boden arbeitete. Noch 1530—35 schuf er einen großen Altar für die Frauenkirche zu Aarhuus, der doch nur zum Teil als eigenhändige Arbeit gelten kann.


Das Hofportal des Schlosses zu Kalmar. Nach G. Upmark. Vgl. Text, S. 219.

Nach der Reformation gab es im skandinavischen Norden fast nur noch dekorative Werkstücksplastik und mehr oder weniger monumentale Grabbildnerei. Die großen künstlerischen Grabdenkmäler, die allein uns angehen, waren durchweg von fremden, zumeist von niederländischen Künstlern ausgeführt. Daß das prachtvolle, mit Karyatiden geschmückte Grabmal König Friedrichs I. im Dom zu Schleswig zu den tüchtigsten Arbeiten des bekannten Antwerpeners Cornelis Floris (S. 152) gehört, wissen wir bereits. Jedenfalls aus dieses Meisters Werkstatt stammen auch die wirkungsvollen Grabmäler des Herluf Trolle und der Brigitte Giöe in der Kirche zu Herlufsholm, deren Liegebilder freilich keine wirklichen Bildnisse sind, und das zwischen 1569 und 1579 entstandene Prachtdenkmal Christians III. im Dom zu Roeskilde, dessen Baldachingehäuse von sechs korinthischen Säulen von geflammtem Marmor mit weißen Alabasterkapitellen gestützt wird. Die schwedischen Grabmäler der gleichen Zeit im Dom zu Upsala wetteifern an Pracht mit den dänischen. Das Grabmal Gustav Wasas, der mit seinen beiden Gemahlinnen langbärtig und würdig ausgestreckt auf der Sargplatte ruht, ist zwischen 1560 und 1576 von Willem Boy (S. 219) aus Antwerpen ausgeführt. Weniger geglückt ist desselben Meisters reich mit Bronzezutaten geschmücktes Wandnischengrabmal der Catherina Jagellonica, der ersten Gemahlin Johanns III. (nach 1583). Das Grabdenkmal Johanns III. selbst aber, das zwischen 1592 und 1596 in Danzig entstand, zeigt das aufgestützte Liegebild des langbärtigen Königs unter einem reichverzierten, von korinthischen Säulen getragenen Renaissancebaldachin. Gehören alle diese dänischen und schwedischen Fürstengräber auch nicht zur skandinavischen Kunstgeschichte im eigentlichen Sinne, so zeigen sie doch, auf welchem Wege der internationale Kunststil sich im Norden verbreitete.

4. Die skandinavische Malerei des 16. Jahrhunderts.

An Freskomalereien in städtischen und ländlichen Kirchen fehlte es auch im 16. Jahrhundert weder in Dänemark noch in Schweden; aber sie sind durchweg zu handwerksmäßig, um uns hier beschäftigen zu können. Auch die „Kunstmaler" Skandinaviens waren, abgesehen von Anders Larsson in Stockholm, der uns nur dem Namen nach bekannt ist, ausschließlich Ausländer. Zwischen dem Hofe Herzog Albrechts von Preußen und König Christians III. von Dänemark teilte der Kölner Jakob Binck (um 1500—69) seit dem Anfang der vierziger Jahre seine Kräfte. Aus der Schule Dürers hervorgegangen, bewahrte er seiner Kunst doch einen niederrheinischen Einschlag, der sich in seinen zahlreichen, selten besonders selbständigen Kupferstichen nicht minder deutlich ausspricht als in seinen Gemälden. In Königsberg hatte er sich nach Ehrenberg auch als Holzschnitzer hervorgetan. Für Dänemark kommt er, wenn wir von seinen Münzen absehen, nur als Bildnismaler in Betracht. Am besten erhalten sind seine Bildnisse des Johann Fris (1550) in Hesselagergaard, der Brigitte Giöe (1551; Abb.) und des Albrecht Giöe (1556) in Frederiksborg. Auf grünen, blauen oder roten Grund gestellt, zeigen sie ihn als tüchtigen, wenn auch nicht besonders geistvollen Bildnismaler. Als Flensburger aber stand Melchior Lorch (Lorich; 1527 bis nach 1590), der vielgereiste Meister, der in Konstantinopel den Sultan zeichnete, in natürlichen Beziehungen zu Dänemark. Hofmaler Friedrichs II. war er 1580. Als Kupferstecher gehört er zu den letzten der „deutschen Kleinmeister" (S. 124); und vorzugsweise als Kupferstecher scheint er auch in Dänemark tätig gewesen zu sein. Königlicher Hofmaler von Kronborg aber war seit 1578 Hans Knieper, ein Antwerpener, der in Dänemark Wandgemälde, Altartafeln und Bildnisse hinterließ, vor allem aber die Vorlagen zu den berühmten gewebten Teppichen mit Jagdbildern und Darstellungen aus dem Leben der dänischen Könige schuf, die jetzt in den Nationalmuseen zu Kopenhagen und Stockholm hängen. Lehrreich und reizvoll in den Hintergründen und im Beiwerk, verraten sie im übrigen die kalte Formensprache des niederländisch-italienischen Mischstils dieser Zeit. Kniepers Bildnis des Herzogs Ulrich von Mecklenburg im Schlosse Rosenborg ist eine gute Durchschnittsleistung. Endlich ist Tobias Gemperlin zu nennen, ein Augsburger, der 1575 Tycho Brahe nach Dänemark folgte. Nach seinem bezeichneten Bilde des Anders Sörensen Vedel (1578) in Frederiksborg schreibt Beckett ihm noch eine Reihe anderer Bilder zu. Ein großer Meister war er nicht. Aber auch er trug, wie alle Genannten, dazu bei, den Kunstsinn des skandinavischen Nordens zu wecken.



Jakob Bincks Bildnis der Brigitte Giöe im Schlosse Frederiksborg. Nach F. Beckett.

VIII. Die Kunst des 16. Jahrhunderts im Osten Europas.

Im christlichen Osten besaß nur Rußland im 16. Jahrhundert eine bodenständige Kunst. In allen übrigen Ländern handelt es sich nur um die Art der Aufnahme der neuen, in Italien wiedergeborenen und umgestalteten Weltkunstsprache der alten Griechen. Vor den fortschreitenden Eroberungszügen der Türken flüchtete die alte, heilige byzantinische Kunst, die im 15. Jahrhundert offenbar im Begriff gewesen war, sich aus sich heraus zu verjüngen, in die Stille des Athosberges, wo wir bereits ihre letzten Atemzüge belauscht haben (Bd. II, S. 651).

In der Türkei selbst (Bd. I, S. 589) führte sie freilich in neuorientalischem Gewande noch ein prächtiges Scheinleben weiter. Von einem Rückgreifen der italienischen Renaissance auf türkischen Boden aber kann trotz der Versuche Mohammeds des Großen, die wir kennen gelernt haben (Bd. II, S. 656), nicht die Rede sein. War doch schon Bajazet II., der bis 1512 herrschte, zu der alten, der Kunst des Westens feindlichen Gesinnung zurückgekehrt. Daß auch nach dieser Zeit westeuropäische Festungsbaumeister ins Land berufen wurden, will ebensowenig besagen, wie daß Soleiman der Prächtige (1520—66), vor dem Europa zitterte, unbefangen genug war, jenem norddeutschen Meister Melchior Lorch zu gestatten, sein Bildnis zu zeichnen, das der Meister 1559 zweimal durch den Kupferdruck vervielfältigt hat. Einmal erscheint der Sultan im Brustbild (Abb.), einmal in ganzer Gestalt mit der berühmten Soleimans-Moschee im Hintergrunde, hier wie dort mit den großgeschnittenen, willensstark und bieder dreinblickenden Zügen, die uns etwas von der Größe des Mannes ahnen lassen.



Soleiman II. Kupferstich von Melchior Lorch. Nach der „Zeitschrift für bildende Kunst".

Daß die venezianische Herrschaft den Mittelmeerinseln den venezianischen Renaissancestil brachte, versteht sich ebenso von selbst, wie daß die fortschreitende türkische Eroberung auch hier überall der Renaissanceherrlichkeit ein jähes Ende bereitete: auf Rhodos schon 1522, auf Cypern 1573. Wenn wir uns daher auch nicht wundern, auf Zante einem klassischen venezianischen Palaste des 16. Jahrhunderts mit allen drei Säulenordnungen im Stile Jacopo Sansovinos (S. 62) zu begegnen, wie Strzygowski ihn 1895 veröffentlicht hat, so werden wir es doch erklärlich finden, daß der Renaissanceflügel des königlichen Palastes zu Famagusta auf Cypern alsbald von den Türken zerstört worden und nur als Ruine, wie Enlart ihn wiedergibt, erhalten ist.

Im Norden Europas treffen wir jetzt freilich in **Rußland** auf eine neue, nie vorher gesehene Kunst, die, wie wir wissen (Bd. II, S. 652), aus der äußerlichen Verquickung von Elementen der italienischen Frührenaissance mit allen byzantinischen und orientalischen Elementen entstanden war, die sich schon damals auf russischem Boden gekreuzt hatten. Die Weiterentwickelung dieser russischen Nationalkunst haben wir aber bereits bis zum Ende des 16. Jahrhunderts herab verfolgt. Näheres findet man in Souslows großem Werke. Als Wahrzeichen der russischen Kunst der Mitte des 16. Jahrhunderts wird immer jene einzig phantastische Basiliuskathedrale in Moskau gelten (Abb. Bd. II, S. 654). Wie schwerfällig damals Renaissance-Rustika und Renaissancefenster sich mit dem altrussischen Palaststil verbanden, zeigt z. B. das sogenannte „Haus des Bojaren Romanow" in Moskau. Als Wahrzeichen der russischen Gesinnung am Ende des Jahrhunderts aber erhebt sich auf der Höhe des Kreml der um 1600 vollendete, mit vergoldeter Zwiebelkuppel bekrönte mächtige Glockenturm Iwan Welikij, in dessen schlankem Aufbau nur hier und da verschüchterte Renaissanceelemente anklingen.

Früher als alle übrigen Länder im Norden der Alpen hatte, wie wir sahen (Bd. II, S. 657), **Ungarn** seine Pforten der italienischen Renaissance geöffnet. Aber gerade hier erfolgte im 16. Jahrhundert ein völliger Rückschlag. Die Türkenkriege ließen Ungarn nicht zu Atem kommen. An eine Weiterentwickelung der italienischen Renaissancekunst, wie sie uns zuletzt in der Grabkapelle des Kardinals Thomas Bakocs (1506—07) am Dom zu Gran und in einigen feinroten Marmoraltären der Corpus Domini-Kapelle des Doms zu Fünfkirchen

und der innerstädtischen Pfarrkirche zu Budapest aus derselben Zeit entgegentritt, war auf magyarischem Boden nun nicht mehr zu denken.

An Ungarns Stelle trat, wie Sokolowsky gezeigt und Lepszy ausgeführt hat, im 16. Jahrhundert **Polen** als Fördrerin des neuen Weltstils, der einerseits, wie wir gesehen haben (S. 124), von Deutschland aus durch Bildhauer wie Veit Stoß und die Nachfolger Peter Vischers, durch Maler wie Hans von Kulmbach und Hans Dürer nach Krakau gelangte, anderseits hier aber schon früh im 16. Jahrhundert durch italienische Künstler auf dem geradesten Wege eingeführt wurde und rasche Verbreitung fand. König Sigismund (1507—48), dessen Erziehung der Humanist Filippo Buonacorsi (Kallimachus) geleitet hatte, berief schon 1502 den florentinischen Baumeister **Franciscus Italus**, 1509 aber den erfolgreicheren **Francesco della Lora** nach Krakau. Loras Werk ist der schöne Renaissancehof des Schlosses, der von einer dreistöckigen ionischen Säulengalerie umgeben ist. Der Meister starb 1516. Sein Nachfolger war der Florentiner **Bartolommeo Berecci**, der 1537 in Krakau starb. Bereccis Meisterwerk (1520—30) ist hier die Grabkapelle Sigismunds, ein reizender, außen achteckiger, innen runder, leicht gekuppelter Zentralbau, der sich an die Südseite der Kathedrale lehnt. Seine Wände, die durch Sarkophag- und Standbildernischen belebt werden, sind durch feine korinthisierende Frührenaissance-Pilaster gegliedert; alles ist durch Giovanni Cini aus Siena und Antonio da Fiesole, einen Schüler Andrea Sansovinos (S. 38), aufs reichste mit Grotteskenornamenten im toskanischen Stil des 16. Jahrhunderts geschmückt.

Mit und nach den italienischen Baumeistern und Dekorateuren kamen die **Bildhauer**, die ihre prächtigen Sarkophage mit lebensvollen Liegefiguren hier meist in rotem Marmor ausführten. **Gian Maria Padovano**, il Mosca, der 1573 in Krakau starb, gehörte zu den Nachfolgern Tullio Lombardos im Santo von Padua (Bd. II, S. 619). Seine Meisterwerke in Polen sind die Grabmäler der Bischöfe Tornicki (1535) und Gamrat (1545) in der Kathedrale zu Krakau und das des Hetmans Tarnowski und seiner Gemahlin (1564—67) in der Kathedrale zu Tarnow. Zu den späteren italienischen Grabmälern in Krakau aber gehört das charaktervolle Liegebild der Anna Jagiellonka in der Kathedrale, das, wie die Denkmäler Sigismunds und Sigismund Augusts in der genannten Grabkapelle, von **Santi Gucci**, dem Florentiner, herrührt, dessen Sohn das Denkmal Stephan Bathorys in der Kathedrale ausgeführt hat.

Die deutschen und italienischen Meister in Krakau zeugten jedoch auch einen polnischen Nachwuchs. **Gabriel Slonski** (gest. 1598), ein Schüler des Antonio da Fiesole, wird als erster genannt. Sein Schüler **Jan Michalowicz** schuf zwischen 1572 und 1575 das stilreine Grabmal des Bischofs Felix Padniewsky im Dom, **Peter Wadowski** vollendete 1595 das prächtige, aber schon lahmere Denkmal Spytek Jordans in der Katharinenkirche zu Krakau.

Im Übergang zum 17. Jahrhundert endlich setzte sich jener Grabkapelle im Renaissancestil noch ein Prachtbau im römischen Jesuitenstil (S. 42), die Peterskirche von **Gian Maria Bernardone** (gest. 1605) aus Como, an die Seite. Gerade die Krakauer Kunst des 16. Jahrhunderts vergegenwärtigt uns in lehrreicher Weise den allmählichen Sieg der italienischen Renaissance und des werdenden Barocks über die überlieferte deutsche Renaissance.

Rückblick.

Am ionischen Tempel des didymäischen Apollon in Milet, an dem das ganze Altertum weitergebaut hatte (Bd. I, S. 233, 331 und 378), findet sich unter anderen Zieraten das uralte orientalische Motiv der zwei einander zugekehrten Flügelgreifen mit einem Kandelaber in der Mitte.

Nach Rom verpflanzt, tritt es uns am Fries des Tempels des Antoninus und der Faustina entgegen. In der Renaissancezeit taucht es z. B. an Federighis Loggia del Papa in Siena wieder auf; von Siena aber brachte, wie Sokolowsky gezeigt hat, jener Giovanni Cini es mit nach Polen, um es in der Grabkapelle Sigismunds in Krakau zu verwerten. Jedes dorische oder ionische Kapitell läßt sich freilich auf gleichen und weiteren Wanderungen verfolgen; aber das seltenere Motiv bringt uns seine Entstehung im uralten Osten und seine Verwertung als hellenisches, als römisches und schließlich als Renaissanceornament in Italien wie im Norden besonders deutlich zum Bewußtsein. Auf ihrer weiten Wanderung vom europäischen und dem noch ferneren Südosten nach den Gestaden des Westens schlug die in Hellas klassisch gewordene Kunstsprache, nachdem Italien sie im 15. und 16. Jahrhundert aus langem Schlafe erweckt hatte, nun auch Seitenwege, die sie zum höchsten Norden trugen, und rückläufige Wege ein, die sie zum Osten zurückführten.

Ihren Siegeslauf durch die ganze europäische Welt, der durch die große mittelalterliche Kunstbewegung unterbrochen worden war, vollendete die griechische Formensprache, wenn auch vielfach abgewandelt, im Verlaufe des 16. Jahrhunderts. Ihr Ausgangspunkt aber war jetzt ausschließlich Italien. Als Renaissance, mit neuer, unmittelbarer Naturanschauung verquickt, war die antike Kunst zur italienischen Kunst geworden; und gerade weil diese italienische Kunst des 16. Jahrhunderts eine eigene große Naturanschauung mit der antiken Formensprache verband, riß sie ganz Europa mit sich fort. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts stemmten sich ihrem Strome hier und da noch machtvolle Massen bodenständiger, aus dem Mittelalter herausgewachsener Kunstrichtungen entgegen, die von ihr nur anzunehmen suchten und annahmen, was ihnen paßte. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts aber waren wenigstens für den ersten Anblick alle diese Sonderbestrebungen verschwunden. Die italienische Renaissance wurde überall als die einzig mögliche neue Richtung anerkannt, wenngleich jedes Land und jedes Jahrzehnt sie nur anwenden konnte, soweit und wie sie sie verstanden.

Auf dem Gebiete der Baukunst und der Zierformen war dieser Sieg auch von Dauer. Selbst das Rollwerk, die Maureske und das Beschlagwerk gaben der Hauptströmung keine andere Richtung. Die antike Formensprache bekam, wenn auch in barocker Umbildung, immer wieder Oberwasser. Auf dem Gebiete der darstellenden Künste aber, denen ohne stets erneute unmittelbare Berührung mit der Natur die Lebensquellen versiegen, regten sich hier und da, besonders in den germanischen Niederlanden, bereits die Keime einer neuen, natürlichen Kunst, die sich der unter fremden Himmelsstrichen rasch entartenden italienischen Formensprache mit der Kraft siegreichen Nationalgefühls entgegenstellte.

Ganz unberührt vom Italismus war gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Kunst keines europäischen Volkes; und schließlich war es noch ein Glück, daß die italienische Kunst vielseitig genug war, um verschiedenen Richtungen Anknüpfungspunkte zu gewähren. Manche Völker, die die gewählte Formenschönheit Roms nicht selbständig zu beleben vermochten, konnten doch die frische Farbensprache Venedigs ungestraft verarbeiten, wie denn auch jene breite Pinselführung, deren Technik im 17. Jahrhundert in verschiedenen Ländern zur Trägerin einer neuen, lebenswahren Nationalmalerei werden sollte, schon im 16. Jahrhundert in Venedig den Meisterhänden des alten Tizian entquollen war.

Jedenfalls ist es eine Tatsache, daß nach der altgriechischen und der gotischen Kunst keine andere einen so tiefen und nachhaltigen Eindruck auf die Menschheit gemacht hat wie die Kunst der großen Italiener des 16. Jahrhunderts.

Zweites Buch.

Die Kunst des 17. Jahrhunderts.

I. Die italienische Kunst des 17. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die italienische Baukunst des 17. Jahrhunderts.

Der Gegensatz zwischen großzügiger Absichtlichkeit und schlichter Natürlichkeit, der uns in den bildenden Künsten des 17. Jahrhunderts überall, wenn auch zumeist in örtlicher Trennung, entgegentritt, spiegelt den Kampf der höchsten Geistesmächte wider, der das ganze Zeitalter beherrschte. Leidenschaftlicher und prachtliebender als je, erhob die alte Kirche, von neuen Orden und Heiligen gestützt, ihr Haupt. Festere Wurzeln als zuvor aber schlug, durch blutige Kämpfe gestählt, auch das neue evangelische Bekenntnis in den Ländern, die sich ihm zugewandt hatten; und wenn am Eingang des Jahrhunderts (1600) noch des großen Denkers Giordano Bruno Scheiterhaufen flammte, so wurde in der zweiten Hälfte dieses Zeitraums (1673) der Vollender der pantheistischen Weltanschauung, Baruch Spinoza, bereits durch eine, freilich erfolglose, Berufung an die Universität Heidelberg geehrt. Gerade in den bildenden Künsten kommt dieser Gegensatz der Richtungen überall deutlich zum Ausdruck. Der allmächtigen Barockbewegung tritt auf allen Kunstgebieten eine kaum minder mächtige naturalistische Strömung, sich manchmal mit ihr verschmelzend, an die Seite. Selbstverständlich aber blühte der Barockstil mit seiner Massenbewegung, seiner äußerlichen Leidenschaftlichkeit, seiner Umdeutung der überlieferten Formensprache in berauschende Pracht hauptsächlich in den Ländern, die dem alten Glauben mit neuer Leidenschaft zu unerhörtem, wenn auch oft etwas äußerlichem Glanze verhalfen, vor allem also in Italien selbst, wogegen die Rückkehr zur Natur sich mit der größten Entschiedenheit in den Ländern vollzog, die sich zur staatlichen und kirchlichen Freiheit hindurchrangen, vor allem also in Holland.

Gleich in der italienischen Baukunst blühte während des 17. Jahrhunderts der eigentliche Barockstil, dessen Entwickelung aus der römischen Renaissance des 16. Jahrhunderts und dessen erste Hauptphasen unter den Händen Michelangelos, Vignolas, Giacomo della Portas und Domenico Fontanas wir bereits verfolgt haben (S. 40 ff.). Mit der barocken Baukunst Italiens teilen auch die gleichzeitige italienische Bildhauerei und Malerei die äußerliche Großzügigkeit, die pathetische, in Gegensätzlichkeiten schwelgende Beweglichkeit und das Streben nach hinreißenden Wirkungen. Welche der drei Künste in dieser Richtung vorangegangen, ist nicht leicht zu sagen. Beim ersten Anblick scheint die Baukunst voranzugehen, deren bewegliche, oft schwülstige Massigkeit jedenfalls in vielen Einzelfällen auf die Entwickelung gleicher Eigenschaften in den Altarbildern, Deckengemälden und plastischen Denkmälern, die

auf die räumliche Wirkung in Prachtbauten berechnet waren, zurückgewirkt hat. Verehren wir aber nach wie vor in Michelangelo den eigentlichen „Vater des Barocks“, so geben wir damit auch zu, daß der Barockstil zunächst dem inneren Drange der Zeit entsprang, den Menschenleib in den darstellenden Künsten immer wuchtiger und immer absichtlicher bewegt zu gestalten. In Wirklichkeit weist die gleiche Zeitströmung, von großen Meistern geleitet, alle drei Künste gleichzeitig in die gleichen Bahnen.

In Rom, der eigentlichen Vaterstadt des Barockstils, macht das große, ernste, schwere Frühbarock, mit dem das 17. Jahrhundert einsetzt, im weiteren Verlaufe allmählich fröhlicheren und leichteren Bildungen Platz. Als Grenze nennt auch Wölfflin das Jahr 1630. Die Pfeiler und Pilaster werden um diese Zeit wieder zu Säulen, die sich zuerst an den Fassaden noch zur Hälfte oder zu drei Vierteln eingebettet wieder einstellen, bald aber, zunächst im Inneren, ihre völlige Freiheit zurückerhalten. Die großzügige, plastisch wirkende Einheitlichkeit des Aufbaues weicht malerischen Raumteilungen mit perspektivischen Durchblicken und Verkürzungen. Die wuchtigen, schlichten Palastfassaden erhalten eine reichere dekorative Gliederung zurück. Selbst der kirchliche Zentralbau, der im Frühbarock durchweg rechteckigen oder ovalen Langhausbildungen Platz gemacht hatte, wird wieder aufgenommen. Aber jetzt erst geraten freilich, nach schüchternen früheren Versuchen, auch die senkrechten Mauern, einwärts und auswärts gebogen, in bewegte Schwingungen; und der Prachtliebe gesellt sich hier und da bereits jene fröhliche Anmut, die den Rokokostil vorbereitet.

Mächtig und lebensvoll leitet zunächst der Lombarde Carlo Maderna (1556—1629), ein Neffe und Schüler Domenico Fontanas (S. 43), ein Nachfolger Giacomo della Portas (S. 42), den strengen Frühbarockstil seiner Vorgänger in die bewegtere Pracht des 17. Jahrhunderts hinüber. Ein Vergleich seiner 1603 vollendeten Fassade von Santa Susanna in Rom mit Portas Schauseite der Jesuskirche, als deren Tochter sie gleichwohl erscheint, verrät die Weiterentwickelung deutlich genug. Stärker treten an Santa Susanna die vorspringenden Teile heraus. Im Erdgeschoß ersetzen schon eingebettete Rundsäulen die Pilaster. Im Obergeschoß werden die Nischen zwischen den Pilastern von durchbrochenen Giebeln bekrönt. Die Schrägen des Hauptgiebels werden durch eine zwecklose Balustrade betont. Berühmt wurde Maderna aber namentlich durch seinen Ausbau des Langhauses der Peterskirche, der er auch ihre prächtige Vorhalle und ihre bewegte, breitgelagerte Schauseite (1612; Taf. 21, Abb. 1) gab, die ursprünglich auf würfelförmige, von Laternenkuppeln bekrönte Ecktürme berechnet war. Michelangelos Hauptformen, wie die eine große korinthische Ordnung im Inneren und Äußeren und die viersäulige mittlere Giebelhalle an der Fassade, behielt Maderna bei. Aber auch diese vorspringenden Säulen legte er in tiefe Rinnen; die offene Säulenhalle verwandelte er in einen prächtigen geschlossenen Vorraum; und das unruhig bewegte Leben der ganzen Schauseite, demgegenüber Michelangelos Bewegtheit wie vornehme Ruhe wirkt, läßt den Pulsschlag einer neuen Zeit erkennen.

Im Palastbau zeigt schon der Hof von Madernas Palazzo Mattei di Giove (1602) den alten, geschlossenen, als Aufenthaltsräume dienenden Renaissancehöfen gegenüber die ins Freie hinausweisende Öffnung der Rückseite, die hier durch einen leichten Dreibogenbau als Durchgang zum Garten gekennzeichnet wird. Ein Muster des barocken Palastsaales aber schuf Maderna z. B. im Königssaal des Quirinals, dessen untere Hälfte durch gewebte Wandbehänge beherrscht wird, während die über kräftigem Gesimse beginnende obere Wandhälfte unter mächtiger Stuckdecke ein fortlaufendes Friesgemälde trägt.



1. Die Peterskirche mit Berninis Kolonnaden in Rom.

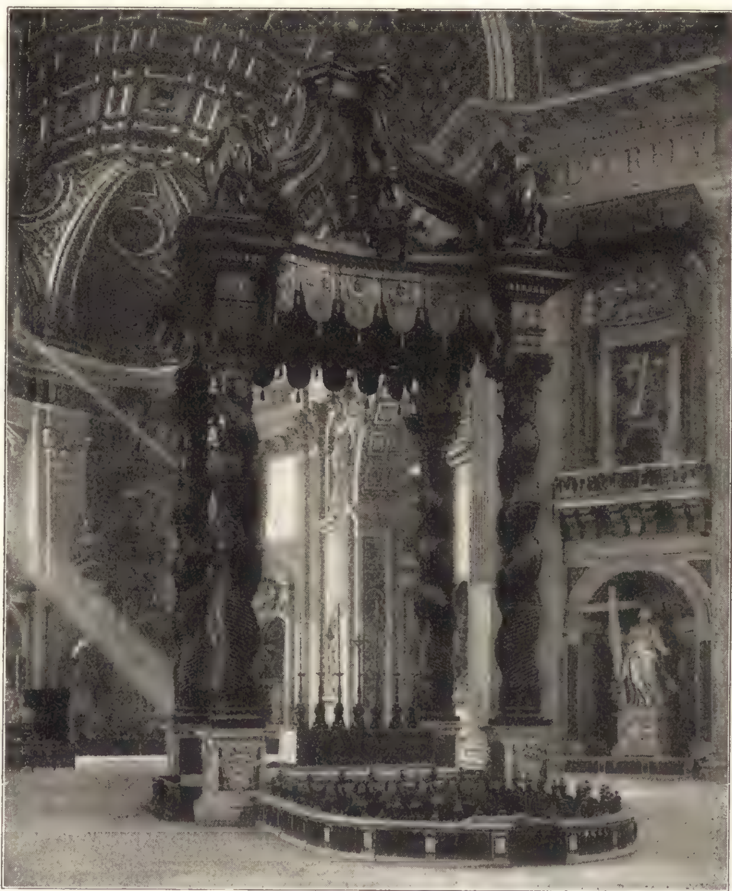
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.



2. Pietro Guarinis Palazzo Carignani in Turin.

Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Auf Maderna folgte **Lorenzo Bernini** aus Neapel (1599—1681), der hochgepriesene und vielgeschmähte Meister, der als Bildhauer der eigentliche Schöpfer des Hochbarockstils war, als Baumeister aber der zweiten Phase des Barockstils mit ihren perspektivischen Künsten und ihrer leichter beschwingten Phantasie zum Durchbruch verhalf. Baldinucci, Domenico Bernini, von Tschudi und Fraschetti, dem Pollak folgt, haben Entscheidendes über ihn geschrieben. Fürs Innere der Peterskirche schuf Bernini das gewaltige, von gewundenen Riesensäulen getragene, in ein leichtes, frei geschwungenes Zeltdach auslaufende Bronzetabernakel des Hochaltars (1633; Abb.), das von der Mitwelt mit Begeisterung empfangen, von den Klassizisten aller Zeiten verspottet und geschmäht wurde, heutzutage aber unbefangenen Kennern wieder als „die einzig mögliche Lösung" (Cornelius Gurlitt) der Aufgabe erscheint. Fürs Äußere der Peterskirche plante er reichere, höhere und üppigere Vordertürme als Maderna. Seit 1638 wurde der Nordturm ausgeführt, mußte jedoch, da die Grundbauten sich unter ihm senkten, 1647 wieder abgebrochen werden. Daß der Meister das alte Pantheon in Rom (Bd. I, S. 427) mit ähnlichen Ecktürmen versah, die als „Eselsohren des Bernini" verspottet und später wieder beseitigt wurden, war sicher verfehlt. Die breitgestreckte Schauseite der hochgekuppelten Peterskirche aber verlangte ästhetisch nach derartigen Ecktürmen. Als Ersatz seiner Türme schuf Bernini dann, um die Fassade zu verengern und zu heben, auf dem großen ansteigenden Platze vor der Peterskirche (1667) seine berühmten dorischen Säulengänge, die erst im spitzen Winkel geradlinig von den Ecken der Fassade ausgehen, um dann in zwei mächtigen, eirund gebogenen Flügeln den ganzen Platz zu umfassen und durch ihre perspektivischen Verschiebungen zu vergrößern. Gerade diese perspektivische Berechnung und die Rückkehr zum reinen, im römischen Sinne klassischen Säulenhallenbau kennzeichnen den späteren, zu



Lorenzo Berninis Tabernakel der Peterskirche in Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

neuen Gedanken fortgeschrittenen Barockstil. Durch ähnliche perspektivische Künste und eine feine ionische Ordnung hatte Bernini übrigens schon einige Jahre früher (1661) den verhältnismäßig schmalen und kurzen Gang, in dem die Königstreppe des Vatikans (Scala regia) ansteigt, zu einem der wirkungsvollsten Räume des Prachtpalastes umgeschaffen. Und auch an der Rückkehr zum Zentralbau beteiligte Bernini sich. Seine reichgeschmückte eirunde Kirche Sant' Andrea auf dem Quirinal (1678) erscheint, da ihre Hauptachse vom Eingang zum Altar in die Breitseiten verlegt ist, keineswegs als Langbau. Seine kreisrunde Kirche der Himmelfahrt Marias zu Ariccia (1664) aber verbindet die Pracht korinthischen Pilasterschmuckes wieder mit geistreichen perspektivischen Erweiterungskünsten. Von Berninis weltlichen Bauten zeichnet sich die von toskanischen Doppelsäulen gestützte, in sechs ovalen Windungen ansteigende Prachttreppe in dem schon von Maderna begonnenen, erst von Borromini vollendeten Palazzo Barberini zu Rom durch Schönheit und Leichtigkeit aus. Die klargegliederte Fassade weist in den perspektivisch abgeschrägten Bogenlaibungen ihrer Mittelfenster schon auf Berninis eigensten Stil hin (1629). Doch erst in dem sieben Fenster breiten Mittelvorbau des Palazzo Odescalchi am Apostelplatz in Rom schuf er (1665) die klassische Gestalt des späteren Barockpalastes. Das glatte Erdgeschoß wirkt als Sockel des Gesamtbaues; nur die Portale sind von Säulen eingefaßt, die Balusterbalkone tragen. Die beiden oberen Stockwerke werden durch acht durchgehende Pilaster kompositer Ordnung einheitlich zusammengefaßt. Neben dem üppigen Konsolengesimse erhebt sich eine mächtige Dachbalustrade.

Erscheint Bernini in seinen architektonischen Einzelformen selten übertrieben oder ausschweifend, so ist sein Zeitgenosse, der Lombarde **Francesco Borromini** (1599—1667), hauptsächlich für den Sieg der ein- und auswärts geschwungenen Fassadenlinien und der malerischen Licht- und Schattenwirkungen am Äußeren der mit mächtig rück- und vorspringenden Teilen ausgestatteten Gebäude verantwortlich. Antonio da Sangallos einwärts gebogene Fassade der Zecca vecchia (S. 38) war nur ein leises Vorspiel. Borrominis kleine Kirche San Carlo alle quattro Fontane zu Rom (1640—67) ist der erste Kirchenbau, der ganz auf malerische Unregelmäßigkeit und geschwungene Grundlinien gestellt ist. Dem engen Bauplatz entsprießt eine erstaunliche Lebensfülle. Wenn die Einzelformen ihre antike Abstammung auch nicht verleugnen, für den Gesamteindruck ist hier jeder Anklang an die klassische Antike überwunden. Zum Zentralbau kehrte Borromini in Sant' Ivo alla Sapienza zurück, dessen Hauptwände auswärts, dessen Kuppeltrommelwände einwärts gebogen sind. Von seinen übrigen geistlichen Bauten ist das Oratorium San Filippo Neri in Rom durch seine leicht nach innen geschwungene Schauseite, durch seinen fast spätgotisch wirkenden Giebel und durch seine willkürlichen Fensteraufsätze und Pilasterkapitelle bemerkenswert, schwelgt das von Bernini begonnene Collegio di propaganda fide (1660) aber wieder in allen Ausladungen, die sich an enger Straßenfront nur irgend entfalten konnten. Von Borrominis weltlichen Bauten zeigt die Hoffront seines Palazzo Falconieri in Rom die ganze stillose Willkür des Meisters, wogegen der zweite Hof des Palazzo Spada durch einen Gang mit perspektivischen Reliefbildungen wieder eine Tiefe vorzutäuschen sucht, die er nicht hat.

Neben Berninis und Borrominis Kunststücken vertrat **Giovanni Battista Soria** (1581—1651), der allerdings älter war als beide, in römischen Kirchenfassaden und Vorhallen, wie denen von Santa Caterina da Siena (1630), Santa Maria della Vittoria (1630) und San Gregorio Magno, den schwerfälligeren Frühbarockstil, dem er treu blieb, schloß der berühmte Maler **Domenico Zampieri**, genannt **Domenichino** (1581—1641), sich

in seiner Kirche Sant' Ignazio (seit 1626) noch ziemlich eng an Vignolas Jesuskirche an, deren Einschiffigkeit sie durch die Verbindungsgänge ihrer Seitenkapellen beinahe wieder aufhebt, führte der Aretiner Carlo Lombardo (1589—1620) an der Fassade von Santa Francesca Romana (1615) zum erstenmal die große eine Pilasterordnung an einer kleinen römischen Kirche durch, stellte der Niederdeutsche Hans van Xanten aber, der als römischer Baumeister Giovanni Fiammingo oder Vasanzio genannt wurde, in der Villa Borghese (1615) das Muster eines Villenbaues in keuschem Frühbarock hin. Wie klassisch noch sind die weit vorspringenden Flügel ihrer Gartenseite im Erdgeschoß durch eine toskanische Bogenhalle verbunden, im Obergeschoß durch eine Terrasse getrennt! Im Sinne des Hochbarocks wirken in Rom dann vor allem noch Pietro Berettini da Cortona, der große Dekorationsmaler, Carlo Rainaldi, der Sohn Girolamo Rainaldis, der den römischen Barockstil nach Oberitalien getragen hatte, und Carlo Fontana, der die Schule Berninis ins 18. Jahrhundert hinüberleitete.

Pietro da Cortonas (1596—1669) Name ist aufs engste mit den mächtigen, aus vielfach vor- und durcheinandergeschobenen vergoldeten Stuckrahmen und üppigen Figuren- und Ornamentmalereien zusammengesetzten Barockdecken der großen Palastsäle der Mitte des 17. Jahrhunderts verknüpft. Am berühmtesten sind seine Decken im Palazzo Barberini zu Rom und im Palazzo Pitti zu Florenz. Kirchendekorationen, wie die des Inneren der Chiesa Nuova und von San Carlo al Corso in Rom, schließen sich an. Alles ist festlich, prächtig und farbig. Seine wirklichen Bauten sind im einzelnen weniger barock als in der Gesamtempfindung. Wie reizvoll im Inneren der Zentralkuppelkirche Santi Luca e Martino zu Rom die zwölf Paare ionischer Doppelsäulen, von denen vier an den Vierungseckpfeilern die Kuppelbogen tragen, die übrigen in den Rundschlüssen der verlängerten Kreuzarme die Altäre bewachen! Wie merkwürdig aber durch ihre aus- und einwärtsgebogenen Mauerteile das Äußere von Santa Maria della Pace in Rom, das durch perspektivische Künste wieder umfangreicher erscheint, als es ist! Carlo Rainaldi (1611—91) ging weiter als alle seine Vorgänger in der Ausnutzung weit vorspringender und tief zurücktretender Teile für die Belebung der Schauseiten durch Licht- und Schattenwirkungen. Reich, kräftig und klar wirkt Sant' Agnese an der Piazza Navona (1652), die breite Kirche, deren Türme unter Borrominis Mitwirkung entstanden. Rauschend und übermütig aber tritt Santa Maria ai Campitelli (1665) uns mit ihren mächtigen Vorkragungen, ihren völlig befreiten korinthischen Wandsäulen, ihren überstarken Gebälkverkröpfungen und ihren willkürlichen Giebelausschnitten entgegen. Wie klassisch ruhig wirkt dagegen della Portas Schauseite der Jesuskirche! Welch folgenschwere Weiterentwickelung liegt zwischen diesem Bau und jenem! Carlo Fontanas (1634—1714) geschwungene Fassaden von San Marcello und von Santa Trinità in Rom aber verraten die Flauheit, zu der die absichtliche Verschmelzung der Lehren Berninis und Borrominis führte. Indem Fontana beider Lehren zu Anfang des 18. Jahrhunderts über die Alpen verpflanzte, trug er viel zur Weiterverbreitung eines äußerlich anempfundenen italienischen Barockstils bei.

Während die Barockarchitektur Roms diese organische und übersehbare Weiterentwickelung nahm, ging sie in Florenz in der Schule Buontalentis (S. 44) noch ernstere Wege in gemessenerem Schritte. Der Maler Luigi Cardi, genannt Cigoli (1559—1613), schuf hier noch eine so ruhige Palastfassade wie die seines Flügels des Palazzo Ranuccini, dessen Portal und Erdgeschoßfenster von einer Rustika-Umrahmung eingefaßt werden, während sein späterer Palazzo Madama in Rom zwar noch, wie jener, die Fassadengliederung durch Pilaster

verschmäht, aber durch die schwere Konsolenüberdachung seiner Fenster, durch die Balkonbekrönung seines Säulenportals und die willkürliche Durchschneidung des Frieses von den Mezzaninfenstern unter dem mächtigen Kranzgesimse einen kraftvoll hochbarocken Eindruck macht. Mattei Nigetti (gest. 1619) hingegen schuf in seiner üppigen Fürstenkapelle von San Lorenzo (1604) einen jener weltlich wirkenden Festsäle, deren dürftige bauliche Gedanken von der Pracht des Baumaterials vollends erstickt werden.



Baldassare Longhenas Kirche Santa Maria della Salute in Venedig. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Die Verschmelzung der spätflorentinischen mit der römischen Schule vollzog sich, wenn Gurlitt recht hat, durch Carlo Fontana (S. 229), dem er z. B. die barocke Hofseite des Palazzo Capponi in Florenz zuschreibt. Selbständig aber verlief der florentinische Barockstil mit nüchtern klassizistischen Anklängen in den Bauten Gherardo Silvanis (1579—1675) und seines Sohnes Pier Francesco Silvani.

Nach Neapel trug wieder ein Lombarde, trug Cosimo Fansaga (1591—1678) den reichen römischen Barockstil. Im Kirchenbau begann auch er mit Langbauten, wie San Fernando (1628), endete auch er mit Zentralbauten, wie Santa Maria Maggiore (1651). Die Pracht seiner Innenräume im Pfeilerbogen- und Pilasterstil zeigt San Martino. Fast wie klassische Hochrenaissance aber wirkt noch seine Schauseite der Sapienza zu Neapel; über kräftigem Sockelgeschoß eine von ionischen Doppelsäulen getragene Rundbogenhalle zwischen links und rechts selbständig zum Hauptgebälk emporstrebenden, mit korinthisierenden Pilastern geschmückten Flügeln. Ein gutes Stück der neapolitanischen Baukunst des 17. Jahrhunderts wurde durch dieses ansprechende Vorbild bestimmt.

Anderseits aber verfielen die Nachahmer Fansagas in Neapel in wilde Übertreibungen; und aus diesen wuchs ein modenesischer Baumeister, Guarino Guarini (1624—85), während seines Aufenthaltes im Süden mit selbständiger Kraft zu dem „barocksten aller Architekten" (Gurlitt) hervor. Wird ihm doch die phantastisch orientalisch wirkende Kirche San Gregorio zu Messina zugeschrieben. Aber erst in Turin, im Dienste der prachtliebenden Herzöge von Savoyen, entfaltete Guarini seit den siebziger Jahren seine Eigenart zu machtvoller Größe. Der Palast der Akademie der Wissenschaften, ein gewaltiger Backsteinbau, dessen Einzelformen nicht durch Formbrand, sondern durch Hammerschlag hergestellt sind, zeichnet sich durch überbarocke Fensterbedachungen, der großartigere Palazzo Carignano (Taf. 21, Abb. 2) durch den reichen Schwung seines Grundrisses, durch die Großzügigkeit seiner Gesamtgliederung, durch die Pracht seines Vorhauses aus. Die Einzelheiten erscheinen roh und willkürlich. Von Guarinis Turiner Kirchenbauten zeigt San Lorenzo, eine Rundkirche, keine einzige gerade Linie, vielmehr eine Fülle durcheinandergeschlungener Wellen- und Schlangenlinien; und auch die Madonna della Consolata, auf deren breit-ovalen Vorderbau ein sechseckiger Altarraum folgt, und die Königskapelle „del Sudario", deren Kuppel sich äußerst eigenartig aufbaut, gehören zu den willkürlichsten, aber auch geistvollsten Schöpfungen des ganzen Barockstils.

An barocker Phantasie wurde Guarini nur noch von dem Jesuitenpater Andrea dal Pozzo aus Trient (1642—1709) übertroffen, der, von der raumerweiternden perspektivischen Architekturmalerei ausgegangen, zu plastisch-architektonischen Altarbauten überging, um schließlich auch geistvolle, freilich in Italien nicht ausgeführte Entwürfe für ganze Gebäude zu schaffen. In einem besonderen Buche verteidigte er seine ausschweifenden Phantasien über antike Säulenthemata. Berüchtigt ist seine Verteidigung „sitzender Säulen" an einem seiner Altarentwürfe. Am besten lernt man ihn in Sant' Ignazio zu Rom kennen. Das Tonnengewölbe des Langhauses wird durch die Freskomalerei Pozzos in einen hohen, offenen Hof verwandelt, zu dem der Himmel mit seinen Heiligen hereinblickt. Auch seine Kuppel- und Altarnischenfresken bannen die himmlische Unendlichkeit in den irdischen Raum, der mit Leichtigkeit verdoppelt, verdreifacht, verzehnfacht erscheint. Von seinen Altären aber sind die des Luigi Gonzaga in Sant' Ignazio und des Jesuiten Loyola in der Jesuskirche am berühmtesten.

Besondere Wege ging neben all dieser auf- und abschwellenden Herrlichkeit die Baukunst der beiden großen oberitalienischen Meerbeherrscherinnen, Venedigs und Genuas.

Venedigs Baukunst blieb im 17. Jahrhundert von der Jacopo Sansovinos und Andrea Palladios (S. 62 und 64) abhängig. Wenn die Einzelformen auch allmählich ausschweifender werden, so hat der eigentliche römische Barockstil hier doch niemals Eingang gefunden. Die Weiterentwickelung der Art Sansovinos und Palladios knüpft sich besonders an den Namen Baldassare Longhenas (um 1604—82) an, dessen frühe Schöpfung, die Kirche Santa Maria della Salute (1631; Abb. S. 230), die den Eingang zum Canale Grande so eindrucksvoll beherrscht, eigentlich einen Doppelraum mit zwei Kuppeln und zwei Türmen umfaßt. Über dem vorderen, achtseitigen, von außen mit triumphbogenartigem Türbau versehenen Hauptraum, aus dessen sechs Seitenwänden nach außen viereckige, mit Giebeln bekrönte Kapellen vortreten, wölbt sich über hoher Trommel die höchste und größte der Kuppeln. Die niedrigere zweite bedeckt den hinteren Raum vor dem Chor. In der großen korinthischen Ordnung des Inneren und des Portals folgt Longhena dem Palladio. Sechzehn mächtig aufgerollte Voluten, die die Trommel mit dem Dach verbinden, verleihen dem Äußeren ein ganz besonderes Gepräge. Trotz aller Willkürlichkeiten ist der leuchtende Marmorbau ein abgerundetes Kunstwerk. In

Longhenas späteren Kirchenbauten tritt der Einfluß Palladios zurück. Ist doch die Fassade seiner Ospedalettokirche von 1674, die einen Überreichtum an plastischen Architekturformen zeigt, wieder in zwei Stockwerken aufgebaut. Den Erdgeschoßpfeilern, die nach oben hermenartig verbreitert und hier mit Tierfratzen geschmückt sind, entsprechen Obergeschoß-Atlanten, die als menschliche Lastträger erscheinen. Longhenas Hauptpaläste aber schließen sich, wenn auch in ausladenderen Einzelformen, noch unmittelbar an Jacopo Sansovinos Bibliothek (S. 62) an. Sein Palazzo Pesaro (um 1650) trägt über einem Erdgeschoß von facettierten



Bartolommeo Biancos Hof der Universität Genua. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Rustikaquadern zwei Obergeschosse, deren Mauerflächen ganz in Säulen, Rundbogenfenster und Balustraden aufgelöst sind. Die Rundbogen selbst ruhen auf kleineren Säulen, und in den Zwickeln entfaltet sich ein reiches plastisches Leben. Sein Palazzo Rezzonico (1680) schmückt sogar das Rustika-Erdgeschoß mit einer dorischen Säulenordnung.

An Longhena schloß sich sein jüngerer Nebenbuhler Giuseppe Sardi oder Salvi (um 1630—99) an, der Longhenas noch durch Palladio bestimmte Kirche Santa Maria degli Scalzi um 1689 mit ihrer üppigen zweistöckigen, aus Wandnischen, korinthischen Doppelsäulen und in Schreinereiformen verzierten Wandsockeln zusammengesetzten Giebelfassade versah. Den Höhepunkt der Übertreibung aber erreichte dieser Stil in Alessandro Tremignans (Tremigliones) Schauseite der Moseskirche (1688), deren Erdgeschoßsäulen nach der Art derer Delormes (S. 187) in Rustikamänteln prangen, deren Obergeschoßpilaster durch ein mächtiges Halbrund durchbrochen werden, deren Türbekrönungen mit Sarkophagen geschmückt sind. Eine üppig bewegte Plastik überwuchert alle Architekturformen.

Die Profanbauten der Nachfolger Longhenas wurden bald schematischer und nüchterner.

Doch verdient Giuseppe Benonis Zollhalle (Dogana, 1678—81), ein dreieckiger Rustika-Arkadenbau mit barockem Turm, wegen der Keckheit, mit der sie sich am Eingang des Canale Grande der Salutekirche zu Füßen legt, hervorgehoben zu werden.

Genua war im Gegensatze zu Venedig nach wie vor die Stadt der prächtigen Säulenhöfe und der wirkungsvollen Palastanlagen auf ansteigendem Gelände. Auf die Via nuova (S. 62) folgte die Via nuovissima, auf diese die Via Balbi, in der die reiche Familie Balbi zu Anfang des 17. Jahrhunderts ihre Prachtpaläste errichtete. Auf Baumeister wie Galeazzo Alessi und Rocco Lurago aber folgte der Florentiner Bartolommeo Bianco (1604—56), der zum genuesischen Hauptarchitekten des 17. Jahrhunderts wurde. Barock im Sinne der römischen Schwere und Ausladung ist auch er niemals; doch brachte er Buontalentis (S. 44) feinempfundene Willkürlichkeiten bei strenger Gesamthaltung geschmackvoll zur Geltung. Seine Säulenhöfe sind unvergleichlich herrlich. Seine Schauseiten sind in guten, großen Verhältnissen, aber schmucklos entworfen. Mächtige Gurte trennen die Stockwerke, die in der Regel nur durch die schlichten, doch mit Balkonbrüstungen versehenen Fensteröffnungen gegliedert sind. Ein Hauptwerk Biancos in dieser Richtung ist der Palazzo Balbi Senarega, der sich durch die einfache Pracht seiner wohltuend angeordneten inneren Säulenstellungen auszeichnet. Reicher und festlicher noch wirkt der Palazzo Durazzo Pallavicini (vormals Balbi). Besonders die Eingangshalle mit ihren toskanischen Säulenbogen und die herrlichen Bogenhallen der gleichen Ordnung, die den prächtigen Hof umgeben, verleihen ihm einen großartig vornehmen Charakter. Das berühmte Treppenhaus gehört jedoch erst dem 18. Jahrhundert an. Alle Paläste dieser Art aber übertrifft Biancos Universitätspalast, das vormalige Jesuitenkolleg. Schon die Fassade mit ihren künstlerisch umrahmten Fenstern ist reicher gestaltet. Die Anlage des Hofes (Abb. S. 232) in zwei durch Treppen verbundenen Ebenen ist malerisch und architektonisch von höchster Wirkung. Die Doppelsäulen der Bogengänge verstärken und erleichtern die Raumgliederung. Den toskanischen Säulenpaaren des Erdgeschosses entsprechen ionische mit Eckvoluten im Obergeschoß. Die im Hintergrund aufsteigende Treppe weist hinauf und hinaus. Was der genuesische Palastbau an köstlichen Durchblicken zu bieten hat, tritt hier vollendet in die Erscheinung.

Daß Genua auch im Kirchenbau fast allein in Italien dem Säulenbau treu blieb, haben wir bereits gesehen (S. 67). Daß es um die Mitte des 17. Jahrhunderts aber ebenfalls zum Zentralbau zurückkehrte, beweisen Kirchen wie Sant' Antonio Abate und Santa Maria di Rimedio.

Bedeutendere oberitalienische Zentralkirchen dieses Zeitalters sind Sant' Alessandro in Mailand von Lorenzo Binago (seit 1602), deren späteres hochbarockes Äußere dem vornehmen Inneren keinen Abbruch tut, und der neue Dom in Brescia von Giovanni Lantana (seit 1604), ein Bau, der zu den klarsten und edelsten des Jahrhunderts zählt. Zu den prächtigsten oberitalienischen Palastbauten dieser Zeit aber gehört noch der Palazzo di Brera in Mailand, der seit 1651 nach Plänen Francesco Maria Richinis ausgeführt wurde. Sein Doppelsäulen-Arkadenhof zeigt römische Wucht und genuesische Leichtigkeit in glücklicher Verschmelzung.

Wahrlich, an selbstempfindenden Baumeistern, die, wo auch ihre Wiege gestanden, den Bauten jeder Stadt ihr besonderes Gepräge gaben, fehlte es in Italien auch im 17. Jahrhundert nicht. Gerade Italiens Baukunst blieb daher auch noch weithin tonangebend.

2. Die italienische Bildnerei des 17. Jahrhunderts.

Der Umschwung von dem naturfremden, verständnislosen Schalten mit überlieferten Formeln zu erneuter Naturbeobachtung und ernsterem Eingehen auf das Wesen der alten

Großmeister vollzog sich in Italien früher in der Malerei, deren neue Pflanzstätte die sogenannte Akademie der Carracci in Bologna wurde, als in der Bildhauerei, die freilich gegen Ende des 16. Jahrhunderts als Zeitgenossen der Carracci noch einen so bedeutenden Vertreter der älteren Richtung besaß wie Giovanni da Bologna (S. 50). Deutlicher auch als in der Bildhauerei setzte sich in der Malerei, wie wir sehen werden, eine neue naturalistische neben die neue akademische Richtung. Entschiedener aber als in der Malerei wurden in der Bildhauerei beide Richtungen gemeinsam von der großen barocken Zeitströmung zusammengehalten und getragen, deren mächtige Flut die Baukunst, die Bildnerei, die Malerei und die Zierkunst so gleichmäßig mit fortriß, daß die eine dieser Künste sich kaum noch ohne Beziehung auf die anderen hervorwagte.

Gerade eine **Bildhauerei** ohne räumliches Verhältnis zur Baukunst gab es im 17. Jahrhundert kaum mehr. Die Brunnen auf den Plätzen, die Grabmäler und Altäre in den Kirchen standen in unlösbaren Beziehungen zu ihrer architektonischen Umgebung; und gleichzeitig verwischten sich auch die Grenzen zwischen bildnerischen und malerischen Aufgaben immer mehr.



Stefano Madernas Liegebild der hl. Cäcilie in Santa Cecilia zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Was die Malerei sich an leidenschaftlicher innerer und äußerer Erregtheit, an bauschig flatternden Gewändern, an wogenden Umrissen, selbst an starken Farben- und Lichtwirkungen leistete, betrachtete jetzt sogar die freie Rundplastik als ihr Erbteil; und das Relief, das schon Ghiberti (Bd. II, S. 560) nach malerischen Grundsätzen angeordnet hatte, wurde jetzt vollends zu einer Art gefrorener Malerei. Die vorderen Gestalten pflegen nicht nur in voller plastischer Rundung hervorzutreten, sondern, freilich nach dem Vorgange der Spätwerke Donatellos (Bd. II, S. 565), gelegentlich sogar über ihre Umrahmungen hinauszugreifen. Wolken und Vorhangtücher spielen in Bildwerken beinahe die gleiche Rolle wie in Malereien, und ganze Altarnischen werden mit bildnerischen Darstellungen geschmückt, die als plastisch durchgeführte Gemälde erscheinen.

Der Begriff der plastischen Ruhe war der italienischen Bildnerei dieses Zeitalters völlig fremd. Ruhig nebeneinander stehende Gestalten wurden nicht geduldet. Selbst Allegorien wurden in lebendige, manchmal dramatische Beziehungen zueinander gesetzt; und nicht nur in den Gebärden, die die Gewänder oft unverstanden mit fortrissen, auch im Mienenspiel suchte man Leben und Leidenschaft auszudrücken. Jener gesunde Naturalismus der Formensprache aber, der die Voraussetzung einer solchen Erregtheit bildet, wurde zwar überall erstrebt, meist jedoch unwillkürlich in die schwülstigere Ausdrucksweise des neuen Stils hinübergeleitet. Am längsten hielt sich auch jetzt noch die Bildniskunst, deren Wesen auf unmittelbarer Beobachtung beruht, an die Bescheidenheit der Natur.

Bei alledem urteilt unsere Zeit über die charaktervollsten Schöpfungen dieses bildnerischen Zeitstils keineswegs mehr so absprechend, wie noch Jakob Burckhardt und Wilhelm Lübke es taten. Eine große künstlerische Persönlichkeit verklärt in unseren Augen den Stil jedes Volkes und jeder Zeit; und gerade der italienischen Bildhauerei erstand jetzt in Lorenzo Bernini eine mächtige künstlerische Persönlichkeit, die den Zeitstil so wuchtig und überzeugend verkörperte, als sei er ihrer eigensten innigsten Überzeugung entsprungen; und eben weil auch jener Giovanni da Bologna, der der bedeutendste unter Berninis nächsten Vorgängern war (S. 50), schon mit einem Fuß in der Barockrichtung stand, vollzog sich in der italienischen Bildhauerei der Übergang vom Manierismus der zweiten Hälfte des 16. zum Stile des 17. Jahrhunderts organischer als in der Malerei, in deren gleichmäßige Entwickelung die Carracci beinahe hemmend eingriffen.

Von jenen drei Meistern aus der Nachfolge Giambolognas, die die Reliefs der Domtüren zu Pisa entworfen hatten (S. 50), leitete besonders Pietro Tacca (um 1580—1640) die toskanische Kunst ins 17. Jahrhundert hinüber. Am Sockel des tüchtigen, von dem Bandinellischüler Giovanni Bandini (dall' Opera; um 1540—1600) entworfenen ehernen Reiterstandbildes Ferdinands I. in Livorno arbeitete Tacca die lebensvollen bronzenen Mohrensklaven; für Madrid schuf er das berühmte Reiterdenkmal Philipps IV., dessen auf die Hinterbeine gestelltes, sich bäumendes Pferd als das erste ausgeführte dieser Art vorbildlich wurde; aber auch die Büsten Ferdinands I. im Bargello zu Florenz und Giambolognas selbst im Louvre zu Paris sind Werke seiner Hand.

In Rom herrschte in der Übergangszeit in den großen, reich mit Reliefdarstellungen geschmückten Grabmälern der Päpste Pius V., Sixtus V., Klemens VIII. und Paul V. in Santa Maria Maggiore, an deren Herstellung sich verschiedene Bildhauer beteiligten, der offenkundigste Verfallstil, wie ihn schon die flauen, gedunsenen Schöpfungen Silla Longhis von Vigiù (um 1560—1620), z. B. seine Statuen Pauls V. und Klemens' VIII. und sein Relief der Krönung Pius' V. an deren Grabmälern, verkünden. Daneben aber tauchten zu Anfang des neuen Jahrhunderts einige ebenfalls nicht mit Tiberwasser getaufte Bildhauer in Rom auf, die den neuen Stil würdiger vorbereiten halfen.

Hier ist zunächst der Lombarde Stefano Maderna (1571—1636) zu nennen, dessen marmornes Liegebild der hl. Cäcilie (Abb. S. 234) unter dem Hochaltar ihrer Kirche jenseit des Tibers wegen der schlichten Natürlichkeit seiner Gewandbehandlung über den reinen schlanken Körperformen und des Reizes seiner Stellung, derselben, in der man die Heilige bei der Öffnung ihres Grabes gefunden haben will, bewundert wird. Francesco Mochi von Montevarchi (1586—1646) dagegen, ein Schüler Giambolognas, bezeichnet eine unerfreulichere Zwischenstufe zwischen dem halbbarocken Manierismus der älteren Art und dem schwungvollen Hochbarock Berninis. Seine großen ehernen Reiterdenkmäler (1625) der Herzöge Alessandro III. und Ranuccio IV. auf dem Hauptplatze zu Piacenza erscheinen absichtlich gespreizt und eckig bewegt. Seine überlebensgroße hl. Veronika in einer der vier Kuppelpfeilernischen der Peterskirche zu Rom aber wirkt unruhig durch ihren Laufschritt, der ihre Gewänder flattern macht. Bedeutender war der erheblich jüngere Brüsseler Francesco Duquesnoy (1594—1643), dessen erste Biographie Bellori schrieb. In Rom, wo er gegen 1620 auftauchte, erscheint er fast als Klassiker unter kühnen Neuerern. Berühmt waren besonders seine Putti, denen er jene ideale, etwas großköpfige Rundlichkeit gab, die vielfach noch heute bevorzugt wird. Zu den schönsten gehören die bekannten Vorhangputti an seinem Grabmal des Hadrian

Vryburch in Santa Maria dell' Anima zu Rom (1628). Außerdem wurde er in Rom namentlich noch wegen seiner beiden überlebensgroßen Marmorstandbilder gefeiert: der in stiller Andacht befriedeten hl. Susanna in Santa Maria di Loreto, die Burckhardt von seinem Standpunkt aus „die vielleicht beste Statue des 17. Jahrhunderts" nannte, und des mächtig bewegten hl. Andreas in der zweiten jener vier Kuppelpfeilernischen der Peterskirche (1640), den schon Bellori als Meisterwerk hervorhob.



Lorenzo Berninis David in der Villa Borghese zu Rom.
Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Dann aber erschien Lorenzo Bernini selbst, „der Michelangelo des 17. Jahrhunderts" (1598 bis 1680). Als Sohn des trockenen florentinischen Bildhauers Pietro Bernini, der 1584 nach Neapel gezogen, 1605—07 aber Vorsitzender der Lukasakademie in Rom war, kam er in Neapel zur Welt, reifte jedoch erst in Rom als Schüler seines Vaters zum Künstler. Sein erster Biograph war Baldinucci, der zweite sein Sohn Domenico Bernini. In Italien widmete Fraschetti ihm neuerdings ein großes Werk, in Deutschland Pollak eine gute Studie, Tschudi einen eindringenden Aufsatz. Seine Bauschöpfungen haben wir bereits kennen gelernt (S. 227). Gerade als Bildhauer wurde er zum Abgott des Jahrhunderts. Früh zu technischer Meisterschaft gereift, in der er sich an die Spätantike mit ihren durch höhlende Unterarbeitung und glättende Überpolierung bedingten Schatten- und Lichtwirkungen anschloß, von Haus aus mit großer Kraft sinnlicher Anschauung begabt, der sich, wenigstens bei Bildnisaufgaben, die sorgfältigste Naturbeobachtung gesellte, im übrigen stets bereit, der Natur zugunsten schwungvoller dekorativer Wirkungen Gewalt anzutun, wußte er dem Zeitstil so viel jugendliches Feuer, so viel überzeugende Wucht und so viel lebendige Kraft einzuhauchen, daß er eine neue Berechtigung, ja selbst für äußerliche Wirkungen wenigstens den Anschein innerer Wahrheit und Echtheit erhielt. Unleidlich wurde erst der wogende Linienfluß seines Altersstils, der von absichtlichen Verrenkungen der Körperformen, von theatralischem Pathos der Gebärdensprache und von unmöglichen Bauschungen der flatternden Gewänder getragen wurde. Immer aber erscheinen Wollen und Können bei Bernini so aus einem Gusse wie bei wenig anderen Künstlern.

Von seinen Jugendwerken bis zum Tode Gregors XV. (1623) erinnern die Marmorgruppen des Anchises auf dem Rücken des Äneas in der Villa Borghese, die seinem Vater Pietro zugeschrieben wird, und des Raubes der Proserpina durch Pluton im Palazzo Piombino zu Rom noch etwas an den Stil Giovanni Bolognas. Wie selbständig meisterhaft, wie sprechend und sinnig aber erscheinen schon seine frühen Denkmalbüsten des Bischofs Santoni in Santa Prassede, des Giacomo Montoya in Santa Maria di Monserrato und Pauls V. in der Villa Borghese zu Rom! Wie tief und echt empfunden die Marmorbüsten der seligen und der verdammten Seele in der spanischen Gesandtschaft zu Rom! Wie kräftig und lebenswahr im Bewegungsmotiv und im Gesichtsausdruck sein Steinschleuderer David in der Villa Borghese (Abb. S. 236), dem gegenüber Michelangelos David nur verhaltenes Leben atmet! Wie schönheitstrunken, aber doch auch wie innerlich beseelt seine berühmte, nach malerischer Anschaulichkeit strebende Gruppe „Apollon und Daphne" ebendort, die die Verwandlung der verfolgten Nymphe in den Lorbeerbaum darstellt! Überall sucht die verfeinerte Marmorbehandlung in der weichen Bildung des Fleisches die Natur zu überbieten.



Lorenzo Berninis „Verzückung der hl. Therese" in Santa Maria della Vittoria zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 238.

Unter Urban VIII. (1623—44), seinem besonderen Freunde und Gönner, stand Bernini in der Blüte überschäumender Manneskraft. Seine Bildnisbüsten erreichen eine seltene Höhe zugleich physischer und psychischer Wahrheit. Sinnliche Kraft und geistige Herbheit atmet die Marmorbüste seiner ehemaligen Geliebten Constanza Buonarelli im Nationalmuseum zu

Florenz. Als leibhaftige Persönlichkeit tritt der Kardinal Scipio Borghese uns in seinen beiden Marmorbüsten der Nationalgalerie zu Venedig entgegen. Groß und vornehm wirkt Berninis Büste Karls I. in Windsor, die er nach Skizzen van Dycks vollendete. Äußerlich und innerlich bewegt erscheint sein großes Marmorsitzbild Urbans VIII. mit segnend erhobener Rechten im Konservatorenpalast zu Rom. Am berühmtesten aber ist sein Grabmal Urbans VIII. in der Peterskirche. Das hier in Bronze ausgeführte, beinahe gleiche Sitzbild krönt den Sarkophag, in dessen Mitte das vielgetadelte, halbverhüllte vergoldete Flügelgerippe hockt und den Namen des Toten auf eine Tafel schreibt. An Sarkophag und Sockel schmiegen sich, erregt und bewegt mit Putten gruppiert, links die Caritas mit ihren Kindern, rechts die Gerechtigkeit mit ihrem Schwert. Seit Jahrzehnten war kein so großzügiges und bei aller Erregtheit so ruhig-einheitliches Grabdenkmal geschaffen worden wie dieses.

Von Berninis gleichzeitigen Heiligengestalten ist das schöne Marmorstandbild der hl. Bibiana in deren Kirchlein zu Rom (1625) noch von innerem Feuer durchglüht, wogegen sein auf die Lanze gestützter dionysischer Longinus in der dritten Kuppelpfeilernische der Peterskirche, so wuchtig die prächtige Gestalt dasteht, durch seine theatralische Haltung doch schon verfehlt erscheint.

Zu den besten Schöpfungen des Meisters gehören seine Brunnen, die viel dazu beitrugen, das neue Stadtbild des Rom des 17. Jahrhunderts zu schaffen. Unter Urban VIII. entstanden unter anderen Berninis merkwürdiger Kriegsschiffbrunnen „La Barcaccia" auf der Piazza di Spagna und sein herrlicher, vorbildlicher Tritonenbrunnen auf der Piazza Barberini.

Unter Innozenz X. (1644—55) fiel Bernini, nur vorübergehend, in Ungnade. Seine Schöpfungen dieser Zeit verraten eine Zunahme pathetischen Wollens und raffinierten Könnens. Das Äußerste in dieser Richtung leistet seine Verzückung der hl. Therese in Santa Maria della Vittoria zu Rom (Abb. S. 237). Rücklings in Goldstrahlen hingesunken, von brüchigen Gewändern umwallt, erwartet die verzückte Heilige den himmlischen Bräutigam, dessen Nahen der vor ihr stehende amorartige Engel, der einen Goldpfeil auf sie zückt, verkündet. Es wirkt wie eine christliche Umschreibung des Danaëmotivs. Berninis berühmteste Brunnen dieser Zeit prangen auf der Piazza Navona in Rom. Den großen, von dem Obelisken des Circus Maxentius gekrönten Mittelbrunnen schmückten seine Schüler nach seinen Entwürfen mit den vier landschaftlich realistisch aufgefaßten und umschriebenen Gestalten des Ganges, des Nils, der Donau und des La Plata-Stroms. Sein Tritonenbrunnen an der Nordseite dieses Platzes ist die Umgestaltung eines älteren, hier schon vorhanden gewesenen Brunnens.

Von Berninis Bildnissen Innozenz' X. zeigt besonders die Marmorbüste im Palazzo Doria Pamfili den Meister noch auf der Höhe seiner Kunst. Die prächtige Büste Franz' I. von Este in der Nationalgalerie zu Modena aber wirkt trotz ihrer schlagenden „Ähnlichkeit" durch ihr langwallendes Haupthaar und ihren bauschig flatternden Mantel schon äußerlicher dekorativ.

Unter Alexander VII. (1655—67) begann Bernini zu altern. Verhältnismäßig ruhig und edel erscheint noch sein berühmtes Liegebild der hl. Albertona in San Francesco a Ripa zu Rom. Seinen übertriebenen Altersstil aber zeigen seine leeren Prophetenstatuen in Santa Maria del Popolo zu Rom, seine herausfordernde Büste Ludwigs XIV. im Schlosse zu Versailles, seine wirklich ungeheuerliche Bronzehülle um den Stuhl Petri in der Schlußkapelle der Peterskirche, seine berüchtigten, von Schülerhänden ausgeführten, posierenden Engel auf der Engelsbrücke (zwei eigenhändige Exemplare sind in Sant' Andrea delle Fratte aufgestellt) und schließlich das Grabmal Alexanders VII. in der Peterskirche zu Rom, an dem das Gerippe den mächtigen braunen Jaspisvorhang über der Tür emporhebt, auf deren Sturz der

Sarkophag mit dem knieenden Marmorpapst steht. Wehklagend winden sich die christlichen Tugenden unter und über dem Teppich. Und doch zeigt diese absichtliche, gesuchte Schöpfung noch einheitlichen Schwung und echtes Feuer, wenn man sie mit den Werken der meisten Nachtreter des Meisters vergleicht.

Selbst ältere Meister, wie Mochi und Duquesnoy (S. 235), gerieten wenigstens gelegentlich unter Berninis Einfluß. Aus der großen Zahl seiner eigentlichen Schüler und freien Nachfolger erlangte jedoch keiner mehr eine selbständige Bedeutung. Giuliano Finelli von Carrara (1602—57), den schon Passeri ausführlich behandelt, half Bernini bei seinen Frühwerken, wie Apollon und Daphne, schuf selbständig aber z. B. die tüchtige Bildnisbüste der Maria Barberini in der Certosa zu Bologna. Andrea Bolgi (1605—56) arbeitete an verschiedenen Stellen der Peterskirche für Bernini und führte dort als eigenes Werk für die vierte Kuppelpfeilernische die bauschige hl. Helena mit dem Kreuze aus. Francesco Baratta (gest. 1666) arbeitete nicht nur in der Peterskirche unter Bernini, sondern führte nach dessen Entwurf auch in San Pietro in Montorio zu Rom das malerisch gehaltene Reliefaltarblatt der Verzückung des hl. Franziskus aus. Von den vier Weltströmen an jenem Hauptbrunnen der Piazza Navona schuf Baratta den La Plata, Antonio Raggi (1614—86) die Donau, Claudio Porissimo den Ganges, Giacomo Antonio Fancelli (1619—76), der auch in der Peterskirche zu Berninis Getreuesten gehörte, den Nil. Giovanni Antonio Mari, der in Santa Maria del Popolo und in Santa Maria Sopra Minerva als Berninis Gehilfe auftrat, ist der Schöpfer der vortrefflichen Tritonen in der Mitte des Nordbrunnens der Piazza Navona. Ercole Ferrata aber (1610—86), Maris Genosse in den genannten Kirchen, vollendete im Dienste Berninis auch den berühmten Marmorelefanten unter dem Obelisken der Piazza della Minerva.

Gegen Ende des Jahrhunderts fanden dann französische Bildhauer, die sich unter Bernini oder an seinen Werken entwickelt hatten, freundliche Aufnahme und vielseitige Beschäftigung in Rom, an ihrer Spitze Pierre Legros der Jüngere (1656—1719), der z. B. die farbenreiche Statue des sterbenden Stanislaus Kostka in Sant' Andrea beim Quirinal und das ganz als Gemälde wirkende ekstatische Relief der Verklärung des hl. Ludwig in Sant' Ignazio zu Rom ausführte.

An der Spitze einer kleinen Bildhauergruppe, die Bernini und den Seinen feindlich gesinnt war, aber stand der vielgerühmte Alessandro Algardi von Bologna (1602—54), dessen Wirken zuerst von Bellori, der selbst ein Gegner Berninis war, gefeiert, neuerdings besonders von Hans Posse untersucht worden ist. Aus der Schule der Carracci hervorgegangen, deren akademische Nüchternheit ihm nachging, hielt er sich in Rom seit 1625 hauptsächlich an Domenichino, mußte sich jedoch mit kunstgewerblichen Arbeiten und Antikenherstellungen begnügen, bis die Ungnade, in die Bernini unter Innozenz X. gefallen war, ihn emporzog. Seine Marmorgruppen des Filippo Neri mit dem Engel in Santa Maria in Navicella in Rom und seine Enthauptung des Paulus in San Paolo zu Bologna sind noch steif und kalt. Berühmt wurde er durch seine Bronzestatue Innozenz' X. im Konservatorenpalast zu Rom, ein mächtiges, wenngleich stark von Berninis Urban VIII. abhängiges Werk, durch seinen schlafenden Putto aus schwarzem Marmor in der Villa Borghese, eine Schöpfung, die uns den Ruhm seiner Kindergestalten verständlich macht, vor allem aber durch sein gewaltiges Marmorreliefgemälde der Vertreibung Attilas in der Peterskirche zu Rom (Abb. S. 240), ein für den geschilderten Reliefstil der Zeit charakteristisches, wie ein versteinertes

Gemälde der Carracci-Schule wirkendes Werk. Am trefflichsten waren Algardis Bildnisse, wenn sie sich in ihrem ruhigen Eingehen auf alle Einzelheiten auch nicht mit den schwungvoll einheitlich hingeworfenen Bildnissen Berninis messen können. Berühmt sind z. B. seine drei Frangipani-Büsten in Santa Marcella, seine Mellini-Büsten in Santa Maria del Popolo, seine Büste Corsinis in San Giovanni de' Fiorentini in Rom. Ihnen reiht sich, wie Posse bewiesen, die Büste Zacchias im Berliner Museum an. Die Papstgestalt am Grabmal Leos XI. in der Peterskirche leidet an falschem Pathos und unnatürlicher Gewandung. Vortrefflich aber sind Algardis dekorative Bildwerke in der Villa Doria-Pamfili zu Rom, in San Carlo zu Genua und an seinen stattlichen Brunnen, wie dem des Damasushofes im Vatikan.



Leo I. und Attila. Relief Alessandro Algardis in der Peterskirche zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 239.

Unter seinen Schülern ragte Domenico Guidi (1628—1701) hervor, der sein Hauptmitarbeiter am Grabmal Leos XI. war, übrigens später auch zu Bernini überging, für den er einen der Engel der Engelsbrücke arbeitete. Von Berninis Getreuen führte aber auch z. B. Ercole Ferrata die Gestalt der Majestas an jenem Grabmal Algardis aus.

Ercole Ferratas Schüler Giovanni Battista Foggini (1652 bis nach 1737), der mit seinen Brüdern das unerfreuliche Grabmal Galileis in Santa Croce zu Florenz arbeitete, trug den Stil Berninis nach der Arnostadt. Als sein Hauptwerk gilt hier das mit drei großen Marmorreliefs ausgestattete Grabmal Andrea Corsinis in der Carminekirche.

Zu den späteren Schülern Berninis gehört aber auch der Genuese Filippo Parodi (um 1640—1701), der den Stil seines Meisters in Genua, Venedig und Padua verbreitete. Sein Denkmal des Francesco Morosini in San Niccolò di Tolentino zu Venedig (1690) wird schon in einem alten „Führer" der Lagunenstadt als „tipo di baroccume" bezeichnet.

Auch der Dom von Mailand, die Certosa von Pavia und der heilige Berg von Varallo wurden im 17. Jahrhundert reichlich mit neuen Bildwerken geschmückt. Nach Neapel, dem Geburtsort Berninis, trug kein Geringerer als jener Andrea Bolgi, der hier eine Schule gründete, seinen Stil. In Palermo aber füllte Giacomo Serpotta (1656—1732), dessen berühmtes ehernes Reiterstandbild Karls II. in Messina 1848 zerstört wurde, zahlreiche Kirchen mit anmutigen, für die Zeit auffallend formenreinen figürlichen Gipsdekorationen, die Mauceri ausführlich untersucht hat. Läßt sich bei jenen früheren Werken überall der allmähliche Übergang in die Richtung Berninis verfolgen, so stehen wir hier schon dem Übergang aus dem Hochbarock des 17. in das Rokoko des 18. Jahrhunderts gegenüber.

3. Die italienische Malerei des 17. Jahrhunderts.

Die italienische Malerei mußte die Führung, die sie im 16. Jahrhundert besessen, im siebzehnten an ihre niederländische und an ihre spanische Schwester abgeben. Ihrer eigensten Fähigkeiten wurde die Malerei sich gerade in Italien im 17. Jahrhundert noch kaum bewußt: sicher nicht in der eklektisch-akademischen Richtung der Carracci-Schule in Bologna, die die Führung übernahm, aber auch nur ausnahmsweise in der naturalistischen Richtung, an deren Spitze Caravaggio stand. Es ist bezeichnend, daß der größte Maler im eigentlichsten Sinne des Wortes, der jetzt in Italien wirkte, daß Ribera Spanier war. Und wenn die Carracci, deren Schule schon 1585 blühte, mit ihrer Neubelebung des Spätstils Rafaels, Michelangelos und besonders Correggios, der ihr Abgott war, auch entschieden auf dem Boden des werdenden Barocks mit seinen absichtlichen Bewegungsgegensätzen und schwellenden Formen standen, so wirkten sie auf die Weiterentwickelung der barocken Ansätze im Sinne des Schwunges Berninis doch eher hemmend als fördernd. Aber man sollte ebensowenig leugnen, daß sie sich von ihren Vorgängern, den Manieristen, die sich gedankenlos in ausgetretenen Gleisen bewegten, durch ihren Ernst, ihre Gründlichkeit und ihre bewußte Kraft unterschieden, wie daß sie, ihrer eigenen Aussage nach, die Alten und die Natur studierten, um das Beste von allem „eklektisch" zu einer neuen Einheit zu verschmelzen. Daß ihnen durch dieses Streben nur allzuoft die Unmittelbarkeit der Anschauung und der Empfindung verloren ging, war freilich selbstverständlich. Ebenso selbstverständlich aber ist es, daß gerade ihrer Richtung gegenüber jene realistische, zur Natur zurückführende Gegenströmung aufkam, ohne die Italien sicherem Rückschritt verfallen wäre.

Die Geschichte der italienischen Maler des 17. Jahrhunderts ist von zeitgenössischen Schriftstellern, wie Baglione, Baldinucci, Baruffaldi, Bellori, Boschini, Malvasia, Pascoli, Passeri, Ridolfi, Scanelli, Scamuccia, Soprani, Vedriani, mit warmer Begeisterung geschrieben worden. Die meisten dieser Schriftsteller bekannten sich mit ihrer Forderung einer hohen Idealkunst, von der sie zugleich „forza", „grazia" und „decoro" verlangten, entschieden als Anhänger der Carracci und ihrer sogenannten Akademie, als Gegner der „naturalezza" Caravaggios, dessen starke Seiten sie mit einer gewissen scheuen Bewunderung hervorhoben. Ihr Urteil wurde zweihundert Jahre lang nachgesprochen. Eine nüchternere Betrachtung der Carracci-Schule, die übrigens Janitschek trefflich geschildert hat, leitete schon Jakob Burckhardt,

eine wärmere Beurteilung Caravaggios und Riberas leiteten F. W. Unger, Eisenmann und andere ein. Vom Standpunkte der Gegenwart aus haben Schmerber und Posse die Italiener des 17. Jahrhunderts gewürdigt, während Tietze ihre Bilder stilkritisch zu sichten und zu sondern versuchte.

In keinem Lande Europas wurden im 17. Jahrhundert so große Flächen mit Gemälden geschmückt wie in Italien. Die Freskomalerei der Kirchen und Paläste bevorzugte die höheren Wandteile (Friese), Decken und Kuppeln. Gewaltige, vom Geiste der Gegenreformation beseelte Altarblätter füllten die Riesenaltäre der neuen Kirchen. Alle diese Gemälde sind daher selbstverständlich auf eine gewisse Fernwirkung berechnet. Religiöse und weltliche Malereien kleineren Umfanges zierten die Wände der Wohnpaläste. Die neuen, der Natur und dem Leben entlehnten Darstellungen, wie die volkstümlichen Sittenbilder, die anfangs noch lebensgroß blieben, bald aber kleinfiguriger und figurenreicher wurden, gediehen vorzugsweise innerhalb der naturalistischen Richtung, wogegen die Landschaft, die das 16. Jahrhundert in Italien nur als dekorative Wandmalerei verselbständigt hatte, nunmehr die Staffeleimalerei eroberte, ohne den intimen Realismus der nordischen Landschaftsmaler zu erreichen. Selbständige, stets nur dekorative Frucht- und Blumenmaler tauchen erst vereinzelt auf. Bildnisse malten die „Eklektiker" wie die „Naturalisten", ohne die italienische Bildniskunst des 16. Jahrhunderts weiterzuentwickeln oder auch nur zu erreichen. Die Vorherrschaft aber behielt überall noch die religiöse oder mythologische Großmalerei.

Wir werden zunächst die akademisch-eklektischen, dann die naturalistischen, zuletzt die neuen Richtungen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verfolgen, in denen sich neben dem Hochbarock im Sinne Berninis hier und da bereits die größere Leichtigkeit und Anmut des kommenden Rokokos regte.

Ludovico Carracci (1555—1619), der Gründer und Leiter der eklektisch-akademischen Schule Bolognas, ursprünglich ein Schüler Prospero Fontanas (S. 98), war der Großvetter der Brüder Agostino (1558—1602) und Annibale (1560—1609) Carracci, die seine Richtung in Rom und ganz Italien verbreiteten. Von ihren frühen gemeinsamen Arbeiten in Bologna ragt ihr Fries mit den Geschichten des Romulus und Remus (um 1589) im Palazzo Magnani hervor. Ludovico erscheint hier noch halb als Manierist, Agostino am frischesten als Landschafter, Annibale noch als lichtfreudiger Nachahmer Correggios. Um 1593 folgten ihre großzügigen Decken- und Kaminbilder im Palazzo Sampieri, die die Taten des Herkules mit barocken Bewegungsmotiven darstellen.

Das gemeinsame Hauptwerk der Carracci und ihrer älteren Schüler aber waren ihre berühmten Fresken in der großen Galerie des Palazzo Farnese in Rom (1595—1604). Ludovico scheint sich kaum an den Entwürfen, gar nicht an der Ausführung beteiligt zu haben; Agostino hat nachweislich nur die beiden mittleren Friesbilder der Langseiten gemalt; Annibale war die Seele des Ganzen und hatte auch an der Ausführung den Löwenanteil. Von dem leichtgewölbten Deckenspiegel des Saales ist durch eine kunstreiche Scheinarchitektur ein friesartiger, durch Atlantenhermen und Bronzeschilder gegliederter Hohlstreifen abgetrennt. Riesenjünglinge, die der Decke Michelangelos (S. 18) entstammen, lagern vor den Atlanten; Masken, Muscheln und Fruchtschnüre füllen die Ecken. Drei der dreizehn Hauptbilder, die die Liebesabenteuer griechischer Gottheiten schildern, befinden sich am Deckenspiegel, die übrigen im Hohlfries, dessen vier Mittelbilder als vorgeschobene Staffeleibilder stilisiert sind. Am



1. Triumphzug des Bacchus. Freskogemälde von Annibale Carracci im Palazzo Farnese zu Rom.

Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.



2. Aurora. Deckengemälde Guido Renis im Palazzo Rospigliosi zu Rom.

Nach Photographie von Fratelli Alinari in Rom.

Deckenspiegel veranschaulicht Annibales kraftstrotzendes breites Mittelbild den Triumphzug des Bacchus mit seinem üppigen Gefolge (Taf. 22, Abb. 1), verherrlichen seine Seitenbilder „Merkur und Paris“ und „Pan und Selene“. Agostinos beide Hohlfriesgemälde, die „Aurora und Kephalos“ und „die Macht der Liebe über die Meerbewohner“ (angeblich Galatea) schildern, sind härter, aber anmutiger gezeichnet und kühler gefärbt als die Bilder Annibales, der hier in Formen und Farben seinen kräftigen römischen Stil entwickelt. Am wuchtigsten sind Annibales vier Langseitenbilder, die Zeus mit Hera, Anchises mit Venus, Diana mit Endymion und Herkules mit Omphale darstellen. Die Einzeldarstellungen der unteren Wände sind größtenteils nach Entwürfen Annibales von Domenichino ausgeführt. Als Gesamtdekoration bleibt die Decke der Galleria Farnese die größte malerische Leistung des Frühbarocks, eine Schöpfung von unverwüstlicher Formen- und Farbenpracht, die an der Wende dieses Zeitraums noch einmal alles Können des 16. Jahrhunderts zusammenfaßt.

Ludovico Carracci, der, groß als Lehrer und Maltechniker — er erfand den roten Bolusgrund der Ölbilder —, in Bologna arbeitete, wächst am offensichtlichsten aus der Manieristenschule hervor, hält sich dann aber am absichtlichsten an Correggio, dessen Anmut er in pathetische Wucht verwandelte. Zu seinen frischesten Fresken gehören die Engelchöre in der Kathedrale von Piacenza (1605). Von seinen zahlreichen Altarblättern entstammen die großgedachte Predigt des Täufers in der Pinakothek zu Bologna und die etwas mühsam machtvolle Vision des Franziskus im Louvre noch dem alten, gehören die Verklärung Christi der Pinakothek zu Bologna und Marias Grablegung der Galerie zu Parma schon dem neuen Jahrhundert. Überzeugt von der Erlernbarkeit der Kunst, rang Ludovico unentwegt nach Vollendung.

Agostino ist der Vielseitigste, Gelehrteste und Selbständigste der drei Carracci. Zunächst war er Kupferstecher. Seinen fetten, markigen Stichelstrich hatte er dem niederländischen Römer Cornelis Cort (gest. 1578) abgesehen. Zu seinen berühmtesten Stichen nach Gemälden anderer gehört Tintorettos große Kreuzigung. Seine selbständigen Stiche und Radierungen, die bahnbrechend in Italien wirkten, umfassen alle Stoffgebiete.

Von Agostinos eigenen Fresken sind die mythologischen Liebesgeschichten an der Decke des Palazzo Giardino (Militärschule) zu Parma durch heitere, kühle Schönheit ausgezeichnet. Seine berühmtesten Altarblätter, wie die ausdrucksvolle Kommunion des hl. Hieronymus und die neuartig bewegte Himmelfahrt Marias in der Pinakothek zu Bologna sind verhältnismäßig unmittelbar empfunden und gestaltet. Sein Frauenbildnis der Berliner Galerie und seine Fluß- und Berglandschaft im Palazzo Pitti aber zeigen sein nahes, wenn auch befangenes Verhältnis zur Natur.

Annibale Carracci scheint von Haus aus eine naturalistische Ader gehabt zu haben, wie sie noch in seinem Lautenschläger der Dresdener Galerie hervortritt. Rasch aber geriet er in den Bann der correggesken Auffassung seines Lehrers Ludovico. Seine frühen großen Altartafeln von 1587 und 1588 in Dresden vereinigen correggeske Typen und starke Bewegungsmotive mit der schweren Großzügigkeit Ludovicos. Als Annibale sich selbst gefunden, kräftigte sein Farben- und Formengefühl sich, ohne sich zu individualisieren. Sein Riesenbreitbild des hl. Rochus in Dresden (1595) ist ein kräftiges Volksstück mit derben Typen ohne Hervorkehrung der Einheit der Handlung. Correggeskes Licht- und Farbengefühl aber verrät gleichzeitig noch sein Christus auf Himmelswolken im Palazzo Pitti; und erst seine Himmelfahrt Marias in Santa Maria del Popolo zu Rom zeigt ihn in den neuen Bahnen seiner selbständigen römischen Kraft. Annibales Christus, der Petrus erscheint, in London

verrät, daß er innere Erregungen nur durch äußere Bewegungen wiederzugeben verstand. Seine mythologischen Tafelbilder, von denen Tietze freilich die berühmte Venus in Chantilly Domenichino, den stimmungsvollen „Musikunterricht" in London Albano zuschreibt, suchen Natur- und Stilgefühl harmonisch zu verschmelzen. Auch war er wohl der erste Italiener, der biblische oder mythologische Landschaften in Öl auf Leinwand malte. Seine Folge von sechs solchen Landschaften im Palazzo Doria zu Rom, von denen die mit der Ruhe auf der Flucht und die mit der Grablegung eigenhändig sind, diente allerdings, wie ihre Gestalt beweist, noch zum Schmuck von Bogenfeldern; und etwas äußerlich dekorativ wirken auch seine Einzellandschaften in London, Berlin und Paris, von denen das farbenprächtige frühe Louvrebild beweist, daß Annibale auch bei den Venezianern in die Schule gegangen. Die Großzügigkeit seiner Verteilung von Bergketten, Baumgruppen und Wasserflächen aber wirkte auf die nordischen Landschafter, die in Rom arbeiteten, zurück.

Fünf Meister der Carracci-Schule, bei aller Gleichheit des Strebens grundverschiedene künstlerische Persönlichkeiten, waren die Führer der Weiterentwickelung. Von ihnen waren Guido Reni, Francesco Albano und Domenico Zampieri, Domenichino genannt, in Bologna geboren, stammte Francesco Barbieri, Guercino genannt, aus dem benachbarten Cento, Giovanni Lanfranco aber aus Parma.

Guido Reni (1575—1642), der, aus Calvaerts (S. 98) Werkstatt hervorgegangen, nur kurze Zeit Carracci-Schüler war, wurde der typische Vertreter der akademischen Richtung Bolognas. Begabt und fruchtbar, sah er die Natur doch nur mit den Augen der Antike und Rafaels an. Landschaften hat er gar nicht, Bildnisse, von einigen Radierungen abgesehen, kaum geschaffen. Selbst das Idealbildnis der angeblichen Beatrice Cenci im Palazzo Barberini in Rom wird ihm neuerdings abgesprochen.

In Rom, wo er 1605 zum zweitenmal auftauchte, geriet er, wie seine schwarzschattige Kreuzigung Petri im Vatikan und sein kraftvolles Andreasfresko in San Gregorio Magno zeigen, vorübergehend unter den Einfluß Caravaggios. Auf die farbige Richtung seiner Blütezeit aber folgte der Silberton seiner Spätzeit, der schließlich in farbenmatte Flauheit überging. In voller, bunter Farbenpracht strahlt seine berühmte, 1609 vollendete „Aurora" (Taf. 22, Abb. 2), das Deckenbild eines Gartensaals des Palazzo Rospigliosi in Rom. Die Horen umtanzen in anmutigem Reigen das Viergespann des Sonnenjünglings, dem Eros und Eos voranfliegen. Bei aller Allgemeinheit seiner Formensprache atmet das Bild heiteres Schönheitsgefühl und blühende Farbenpoesie. Zu Guido Renis lebendigsten, aber auch zwiespältigsten Darstellungen gehört der noch im Goldton leuchtende bethlehemitische Kindermord in der Pinakothek zu Bologna, zu seinen schönsten Altarblättern die silberig strahlende Himmelfahrt Marias in Sant' Ambrogio zu Genua. Berühmt sind seine dornengekrönten Heilandsköpfe in Wien, London und Dresden, obgleich gerade sie zeigen, daß der seelenvolle Gefühlsausdruck, den er erstrebte, nur allzuoft schmachtend und weichlich wurde. Wie wenig heroisch Guido alttestamentliche und griechische Helden auffaßte, verraten sein Simson und sein Apollon, der Marsyas schindet, in den Pinakotheken zu Bologna und München. Seine ruhende Venus in Dresden aber zeigt neben der Farbenmattheit seiner Spätzeit die ideale Formensprache und die dünnflüssig verschmelzende Malweise, die er zu allen Zeiten bevorzugte. Guido starb als anerkanntes Schulhaupt in Bologna.

Francesco Albano (1578—1660) war ein Reni verwandtes, aber geringeres Talent

mit stärkerer Hinneigung zum Landschaftlichen. Von seinen Jugendwerken zeigt die lebendige Geburt Marias im Konservatorenpalast zu Rom bereits einen jener lieblichen Kinderreigen, die er zu seiner Besonderheit ausbildete. Seine mythologischen Deckenfresken im Palazzo Verospi (Torlonia) leiden bei blühender Färbung an der harten und leeren Zeichnung der Einzelgestalten, die Albanos großfigurigen Bildern anzuhaften pflegt. In seinen kleineren Tafelbildern, die er nach niederländischem Vorbild manchmal auf Kupferplatten malte, treten diese Schwächen weniger hervor. Der getupfte Baumschlag ihrer heiteren Landschaften erinnert wieder an niederländische Vorbilder. Seine Puttenreigen aber, die sein eigenstes Eigentum sind, verleihen ihnen anmutiges Leben. Religiöse Bilder dieser Art sieht man im Louvre, in Dresden, in Petersburg. Von seinen mythologischen Bildern mit Puttenreigen oder Amorettentänzen sind z. B. „die vier Elemente" in Turin und in der Galerie Borghese, „der Raub der Proserpina" in der Brera und in Dresden berühmt. Gerade Albano sicherte dieser „alexandrinischen" Art, in der auch Rokokomotive keimen, eine fröhliche Zukunft.



Domenichinos „Cumäische Sibylle" im Palazzo Borghese zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 246.

Giovanni Lanfranco (1580 bis 1647) stand bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen. Schon in Parma, wo er aufwuchs, hatte Correggio es ihm angetan. Tietze meint, daß er die lichtdurchzuckte Grablegung Annibale Carraccis in der Galerie Borghese ausgeführt habe. Im Anschluß an Correggio, im Gegensatz zu den Deckengemälden Carraccis und Renis stattete er seine Kuppelgemälde mit folgerichtiger Untersicht und schlagenden Lichtwirkungen aus. Die neuartige, lockere Anordnungsweise und der fahrig-flotte Vortrag des Meisters aber weisen ins Hochbarock voraus. Seine Neuerungen wurden vielfach als schöpferische Taten empfunden. Lanfrancos Hauptwerk in Rom ist die Himmelfahrt Marias der Kuppel von Sant' Andrea della Valle (1621—25). Seine Hauptwerke in Neapel (1631—41) sind die Chorfresken in San Martino, die Kuppelfresken im Schatzhaus des Domes. Seine geistreich hingestrichenen Ölgemälde, wie die Reue Petri in Dresden, der Abschied Pauli und Petri im Louvre, die Befreiung Petri im Palazzo Colonna zu Rom, verraten in manchen Beziehungen eine Fühlung mit den Naturalisten, erzielen jedoch in der Regel nur eine äußerliche Wirkung.

Gründlicher, gewissenhafter und eindringlicher als Lanfranco, Albano und Reni arbeitete Domenichino (1581—1641), der individuelleres Naturgefühl mit reinerem Schönheitsgefühl zu paaren verstand. Seiner Frühzeit schreibt Tietze manche Bilder zu, die als Werke

Annibale Carraccis gelten. Im Banne Caravaggios erscheint auch er in frühen römischen Arbeiten, wie der Befreiung Petri in San Pietro in Vincoli, dem Fresko der Marter des Andreas in San Gregorio Magno zu Rom (1608) und der Anbetung der Hirten im Dulwich College bei London. Schon seine Fresken aus dem Leben des hl. Nilus mit den berühmten Fanfarenbläsern in Grottaferrata (1609—10) aber schwelgen in einem frischen Lebens- und Stilgefühl, das seine köstlichen Cäcilienfresken in San Luigi de' Francesi zu Rom in reiner Vollendung offenbaren. Nach 1621 entstand ebendort Domenichinos reife Freskenfolge in Sant' Andrea della Valle mit den berühmten Evangelisten in den Kuppelzwickeln, denen gegenüber seine Kardinaltugenden in San Carlo ai Catinari schon absichtlicher bewegt erscheinen.

Domenichinos berühmtestes Altarbild, die Kommunion des hl. Hieronymus im Vatikan, ist eine vertiefte Weiterbildung von Agostino Carraccis Bild in Bologna (S. 243). Sein berühmtestes mythologisches Gemälde, die „Jagd der Diana" in der Galerie Borghese, ist durch eine frische, lichte landschaftliche Stimmung ausgezeichnet, und seine eigentlichen Landschaften in römischen und englischen Sammlungen, im Louvre und in Madrid sind fester gefügt, energischer beleuchtet und schärfer durchgebildet als die meisten der Schule. Den berühmten weiblichen Einzelgestalten des Meisters, wie der hl. Cäcilie im Louvre und der Cumäischen Sibylle im Palazzo Borghese (Abb. S. 245), fehlt es bei allem Liebreiz doch an innerer Beseelung; und sein Opfer Abrahams in Madrid verrät, mit der dortigen gleichen Darstellung Andrea del Sartos verglichen, doch die akademischen Posen der Carracci-Schule.

Der jüngste und in manchen Beziehungen der anziehendste der fünf Hauptmeister der akademischen Schule von Bologna aber war Guercino von Cento (1591—1666). Ein eigentlicher Schüler der Carracci ist er kaum gewesen; und stärker noch als der Einfluß Ludovicos, dessen Bilder in seiner Vaterstadt ihn entzückten, tritt uns in seinen frühen Werken, wie in seiner Madonna mit Heiligen (1616) in Brüssel, seinem Gekreuzigten (1618) in der Galerie von Modena, seiner Tabitha (1618) im Palazzo Pitti, ein schwerschattiger, lichtdurchströmter, an Caravaggio mahnender Wirklichkeitssinn entgegen. Den kräftigen Abschluß dieser Entwickelung bildet sein hl. Wilhelm (1620) der Pinakothek von Bologna.

Seit 1621 entstanden Guercinos großartige Deckenfresken in der Villa Ludovisi zu Rom: besonders im Obergeschoß die farben- und formenfrische Ruhmesgöttin, im Hauptsaal des Erdgeschosses die kecke Aurora, die die Untersicht nun auch in die Palastdeckenmalerei einführte. Auf gleicher Höhe lebendiger Formensprache und einheitlicher Farbenglut, wie diese Gemälde, stehen dann noch seine Kuppelfresken (1626—27) im Dom von Piacenza und Tafelbilder wie das Begräbnis der Petronilla im Konservatorenpalast zu Rom, die Evangelistenhalbfiguren in Dresden (1623), der verlorene Sohn in Turin (Abb. S. 247). Wie flott er als Landschafter empfand, zeigen besonders seine Federzeichnungen. Nachdem er aber 1641 die Leitung der Schule in Bologna übernommen, glaubte er, in die Fußstapfen seines Vorgängers Guido Reni treten zu müssen. Es genügt, an seine Hagar (1657) der Brera und an eine Reihe seiner Dresdener Bilder zu erinnern, um uns von der allgemeineren Formensprache, der leereren und glatteren Vortragsweise, der süßlich-bunten Färbung seiner Spätwerke zu überzeugen.

Die übrigen Meister der Carracci-Schule können hier nicht aufgezählt werden. Als ihr eigentlicher Landschaftsmaler wird Giovanni Battista Viola (1576—1627) genannt, dessen Landschaft in der Galerie Borghese an die venezianische landschaftliche Frühzeit Annibales anknüpft. Schon als Schüler der römischen Niederländer aber erscheint Agostino Tassi (um 1566—1642), der Lehrer Claude Lorrains, der, da seine Fresken im Palazzo Lancelotti

nicht zugänglich sind, nur durch halblandschaftliche Bilder, wie den Jahrmarkt von Grottaferrata im Palazzo Corsini (Nationalgalerie) in Rom, bekannt ist.

Von den Enkelschülern der Carracci fesselt uns als Gründer einer Schule in Rom zunächst Albanos Schüler Andrea Sacchi (1600—61), der uns in seinen Hauptbildern, wie der Vision des hl. Romualdus im Vatikan, als klassischer Meister entgegentritt, der reine Körperformen, breiten Gewandfluß und klare, lichtdurchflossene Färbung mit stiller Größe und seelischer Innigkeit verbindet.

Enkelschüler der Carracci durch Reni aber war Guido Canlassi, genannt Cagnacci (1602—81), der seine Staffeleibilder, wie die Kleopatra in Wien, die Magdalena in München, mit neuartigem Schmelze des Farbenauftrags und der Seelenstimmung ausstattete; und als Enkelschüler der Carracci gilt auch Giovanni Battista Salvi, Sassoferrato genannt (1605—85), ein Madonnenmaler, dessen herkömmliche, an Reni erinnernde Formensprache und kreidige Färbung ihn zum Liebling des kalt akademischen Geschmackes machte.


Der verlorene Sohn. Gemälde von Guercino im Museum zu Turin. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Zeitströmungen pflegen, aus den gleichen, oft unsichtbaren Quellen gespeist, an verschiedenen Orten zugleich hervorzubrechen. Parallelbewegungen zur Schule der Carracci entstanden an allen alten Kunststätten Italiens. Alle ihre Fäden aber liefen in Rom zusammen, das unter einer Reihe kunstsinniger Päpste und Kardinäle noch immer die künstlerische Hauptstadt Italiens blieb.

Während der ersten Hälfte des Jahrhunderts herrschte in Rom neben den kühnen Neuerern beider Richtungen als gewandter, wenngleich manierierter Anhänger des Alten Giuseppe Cesari, der „Cavaliere d'Arpino" (um 1560—1640), dessen römische Geschichtsbilder im Konservatorenpalast berühmt sind. Die Hauptstätte eines selbständigen, den Carracci parallel gehenden malerischen Kunstschaffens aber war Florenz, wo nach Überwindung der Nachahmung Michelangelos die Farbenfreudigkeit Andrea del Sartos weiterwirkte. Die barocken Bewegungsmotive erscheinen hier maßvoller als in Bologna; im Empfindungsausdruck sprechen Blick und Mienenspiel natürlicher mit. Die Farben sind saftiger und klarer.

Als Bildnismaler errang jetzt freilich in Florenz der Niederländer Justus Sustermans oder Suttermans (1597—1681) die Vorherrschaft. Schon die florentinische Dekorationsmalerei aber ging, wenn auch von der römischen „Groteske" getragen, jetzt ihre eigenen Wege. Die verhältnismäßig schlicht fühlenden Übergangsmeister, die sich besonders durch ihre Fresken in den Bogenfeldern der Klosterhöfe auszeichneten, Santi di Tito (1530—1603) und Bernardo Poccetti (1542—1612), lebten noch ins 17. Jahrhundert hinein. An sie schloß sich Antonio Tempesta (1555—1630), der in Rom und Florenz Legendenfresken, Jagden, Schlachten und Reiterzüge in Saalfriesen und an Palastfassaden malte, aber auch in Kupfer ätzte. Ebenfalls von Poccetti ausgegangen, bildete dann Pietro da Cortona (1596—1669), der gefeierte Baumeister und Deckenmaler (S. 229), seinen hochbarocken, blühenden, auf Massengegensätze berechneten Stil in Rom aus. Ist an seiner berühmten Decke im Palazzo Barberini zu Rom nur erst die Architekturmalerei einheitlich von unten gesehen, so ist seine Darstellung im Tonnengewölbe von Santa Maria in Vallicella in Rom auch in ihrem figürlichen Teil völlig auf einheitliche Untersicht berechnet. Seine mythologischen Wand- und Deckenbilder im Palazzo Pitti zu Florenz aber mahnen in ihrer liebenswürdigen Leichtigkeit schon ans 18. Jahrhundert.

In der florentinischen Staffeleimalerei war Angelo Bronzinos (S. 54) Schüler Alessandro Allori (1535—1607), der Vater Cristofano Alloris (1577—1621), der Hauptmeister der farbenfrischen Richtung dieser Zeit. Schon seine Judith und sein Opfer Abrahams im Palazzo Pitti zeigen ihn in seiner ganzen formensicheren und lichtfreudigen Eigenart. Schüler Santi di Titos war Ludovico Cardi, genannt Cigoli (1559—1613), der akademisch angehauchte Schulgründer, der als der florentinische Carracci erscheint. Von seinem frühen hl. Lorenz (1586) in den Uffizien bis zu seiner späten Berufung Petri (1610) im Palazzo Pitti entwickelt er sich zu immer geschlossenerer Anordnung und Empfindung. Einflüsse Fra Bartolommeos und Andrea del Sartos hatte Jacopo Chimenti da Empoli (1558—1640), wie schon sein hl. Yvo (1611) in den Uffizien zeigt, charaktervoll verarbeitet. An der Spitze einer anderen, durch Cigolis Mitschüler Gregorio Pagani (1558—1605) beeinflußten Schule aber steht Matteo Rosselli (1578—1650), dessen strengeres Natur- und Schönheitsgefühl, wie es sein David (1621) im Palazzo Pitti atmet, ihn besonders befähigte, Schüler zu bilden. Unter diesen ragt Giovanni Manozzi da San Giovanni (1590—1636) hervor, den seine Fresken im Kreuzgang von Ognissanti als glänzenden Erzähler, seine Sittenbilder, wie der Künstlerschmaus in den Uffizien, die Jagdgesellschaft im Palazzo Pitti, als selbständigen Beobachter des Lebens und des Lichtes zeigen. Zu Rossellis Schülern gehört auch Francesco Furini (1600—49), dessen Bilder, wie seine Magdalenen in Wien, sich durch malerische Weichheit der Pinselführung und schwärmerische Empfindsamkeit der Beseelung auszeichnen. Ein Enkelschüler Rossellis aber war Carlo Dolci (1616—86), der einst hochgefeierte, heute vielgeschmähte Meister, der bei all seiner Manieriertheit doch eine eigene künstlerische Persönlichkeit ist. Nur in seinen besten Bildern, wie der hl. Cäcilia und der Salome in Dresden, entspricht die seelische Stimmung seiner einheitlichen Farbenhaltung, in der feinfühlige Lokalfarben mit warmem Helldunkel vermählt sind. Seine Durchschnittsbilder, meist heilige Halbfiguren, wirken hart und bunt, kalt und süß zugleich.

In Venedig ist Jacopo Palma der Jüngere (1544—1628), ein Großneffe Palma Vecchios (S. 78), der Vertreter einer ziemlich flauen Übergangskunst. Weit natürlicher, wenn auch verzärtelter in Formen und Farben, ist Alessandro Varotari (Padovanino)

von Padua (1590—1650), den man „den weiblichen Tizian" genannt hat. Seine besten Bilder, wie seine Ehebrecherin und seine Judith in Wien, werden immer zu den Lieblingen der Menge gehören. Varotaris Schüler Pietro della Vecchia (1605—78) suchte realistische Typen in altvenezianische Farbenglut und wirkungsvolles Licht zu hüllen. Ein liebenswürdiger Eklektiker aber war der Veronese Alessandro Turchi, l'Orbetto (1582 bis 1648), dessen oft auf Schiefertafeln gemalte mythologische und biblische Darstellungen eine geschickte Formensprache mit altveronesischen Farbenzusammenstellungen verbanden. In Mailand beanspruchen die Procaccini, wie Ercole der Ältere (1520 bis nach 1590), Camillo (1550 bis 1627), Giulio Cesare (1548 bis um 1626) und Ercole Procaccini der Jüngere (1596 bis 1676), eine volle Parallelbewegung zu der Richtung der Carracci erzeugt zu haben; aber ihre wie ihrer Schüler und Mitstrebenden Bedeutung ist doch nicht selbständig genug, um uns hier beschäftigen zu können.



Gentileschis „Verkündigung" im Museum zu Turin. Nach Photographie von D. Anderson in Rom. Vgl. Text, S. 250.

Einen selbständigeren Meister erzeugte Modena in Bartolommeo Schidone (gest. 1615), den Malvasia unter den Carracci-Schülern nennt. Mehr noch als alle seine Zeitgenossen

begeisterte er sich an scharfen Lichtwirkungen, die er, wie seine Darstellungen in den Galerien von Modena, Dresden, München und Wien zeigen, selbst in Verbindung mit landschaftlichen Gründen weiterbildete. Einen tüchtigen, groß empfindenden Eklektiker besaß Ferrara in Carlo Bononi (1569—1632). Cremona rühmt sich der anmutigen Bildnismalerin Sofonisbe Anguisciola (1528—1620), Pisa der an vielen Höfen beschäftigten Bildnismalerin Artemisia Gentileschi (1590—1642). Ihr Vater war Orazio Lomi, genannt Gentileschi (1568—1646), dessen modern empfundene Licht- und Raumbehandlung in Bildern wie seiner Verkündigung in Turin (Abb. S. 249) von Schmerber hervorgehoben worden ist.

Nach Genua verpflanzten farbenfreudige Nachfolger Cambiasos (S. 75), wie Giovanni Battista Pazzi (1554—1627) und Valerio Castelli (1625—59), die eklektische Richtung nicht sowohl der Bolognesen als der Florentiner und Mailänder; aber gerade in Genua siegte, wie in Neapel, die realistische oder naturalistische Strömung.

An der Spitze der naturalistischen oder realistischen Bewegung in Italien (die Versuche, zwischen naturalistischen und realistischen Kunstrichtungen zu unterscheiden, scheinen uns nicht geglückt zu sein) erhebt sich in leidenschaftlicher Kraft die eigenartige Persönlichkeit des Oberitalieners Michelangelo Merisi da Caravaggio (1569—1609), dem in Deutschland nach langer Verkennung schon Julius Meyer und Eisenmann gerecht wurden, neuerdings aber Schmerber und Kallab einen Ehrenplatz gesichert haben. Daß Caravaggio früh in Venedig war, wo er Giorgione und Tintoretto studierte, ist wahrscheinlich. Daß er kurze Zeit Schüler Arpinos (S. 247) in Rom gewesen, berichten die Schriftquellen. Jedenfalls stellte er sich bald in bewußten Gegensatz zu Arpino und den Carracci. Naturalistisch war schon seine Stoffwahl. Lebensgroße Sittenbilder aus dem Volksleben machten ihn, was auch Giorgione und Tizian in dieser Richtung angebahnt hatten, zum Hauptmeister dieser Gattung. Naturalistisch erscheint auch seine ungekünstelte, oft eckige Anordnung geschichtlicher Darstellungen, seine derbe, volkstümliche Typenbildung, sein Kampf mit Raum- und Lichtproblemen, denen er seinen feinen natürlichen Farbensinn unterordnete. Aber seine plastisch wirkende, verschmelzende Pinselführung stellt schwarze Schatten oft unvermittelt neben grelles Licht, seine Typen blieben, wenn auch dem niederen Volke entlehnt, in der Regel doch Typen, und seine Vorliebe für stillebenartiges Beiwerk wog seinen offenbaren Mangel an landschaftlichem Natursinn nicht auf. Kurz, Caravaggio war mehr Bahnbrecher und Wegweiser als Vollender.

In der Regel unterscheidet man das venezianische gleichmäßig blonde Licht seiner früheren von der schwarzschattigen Farbigkeit seiner mittleren und dem scharf einfallenden Kellerlicht seiner späteren Zeit. Doch sind seine Gemälde schwer zu datieren. Seine lebensgroßen Sittenbilder spiegeln die Wandlung in einer Folge wider, die mit der berühmten gelb gekleideten Lautenspielerin der Galerie Liechtenstein beginnt, mit der derben Musikergruppe des Louvre weiterstrebt und mit den packenden Kartenspielern in Dresden (Abb. S. 251), die wir ihm nicht nehmen mögen, abschließt. In ähnlicher Entwickelung folgen einander sein Selbstbildnis der Uffizien, sein Malteserbildnis im Louvre, sein Herrenbildnis in Budapest. Von Caravaggios schlichten religiösen und allegorischen Bildern vertreten die Ruhe auf der Flucht und die Magdalena in der Galerie Doria zu Rom seine lichte Frühzeit, die beiden fesselnden Liebesallegorien in Berlin seine mittlere Entwickelung. Die religiösen Hauptbilder des Meisters aber zeigen jenen dunkelschattigen Naturalismus, dessen Phasen sie widerspiegeln. Am Anfang stehen die kraftvollen Matthäusbilder in San Luigi de' Francesi zu Rom und in der Berliner Galerie. Dann

folgen der David der Galerie Borghese, das Emmausbild in London, der Sebastian in Dresden. Endlich seine großartigsten Schöpfungen dieser Art, die ergreifende Grablegung Christi im Vatikan, die gewaltige Madonna mit dem Rosenkranz in Wien und der grell von oben beleuchtete Tod der Maria im Louvre, ein packendes Bild von erstaunlicher Wucht und erschütterndem Wirklichkeitssinn.

Sind fast alle diese Bilder in Rom entstanden, so schuf Caravaggio seine letzten Arbeiten in Neapel, Malta und Messina. Seine Verleugnung Petri in San Martino zu Neapel läßt ahnen, daß er sich noch in aufsteigender Richtung entwickelte, als ein früher Tod ihn dahinraffte.



Caravaggios „Kartenspieler" in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Caravaggios Einfluß auf die Jugend war unwiderstehlich. In Rom schlossen der Lombarde **Bartolommeo Manfredi** (um 1580—1617) und der Venezianer **Carlo Saraceni** (1585—1625) sich ihm an. Von den Bolognesen ging **Leonello Spada** von Parma (1576—1622), der Carracci-Schüler, zu Caravaggio über. Als geborener Römer hielt **Angelo Caroselli** (1585—1653) zu ihm. In Neapel ließ **Giovanni Battista Carracciolo** (1575—1641), der Schüler des Manieristen Francesco Imparato, sich von Caravaggio beeinflussen. Girolamo Imparatos Schüler **Andrea Vaccaro** (1598—1670) und Carracciolos Schüler **Massimo Stanzione** (1585—1656) aber bewegten sich nur in ihrer Jugend im Fahrwasser Caravaggios, um bald im eklektischen Hafen der Bolognesen zu landen. Wirklicher Schüler Caravaggios dagegen war der Syrakusaner **Mario Menniti** (1577—1640), der den Stil seines Meisters nach Messina trug.

Mittelbar machte Caravaggios Beispiel in ganz Italien Schule. Durch ihn und eingewanderte Niederländer wurde zunächst **Rom** zu einem Mittelpunkt realistischer Bestrebungen.

Der Römer Domenico Feti (1589—1624), dessen Hauptbedeutung in seinen kleinen landschaftlich und sittenbildlich aufgefaßten Darstellungen, wie den Gleichnissen des Herrn in Dresden, liegt, war ursprünglich Schüler Cigolis (S. 248), entwickelte sich jedoch zu einem eigenartigen Meister von natürlichen Formen, gehaltenen Farben und flotter, breiter Pinselführung. Band Feti sich in seinen landschaftlichen Sittenbildern aber, abgesehen von seinem „Marktplatz" in Wien, noch an ideale Stoffe, so war sein Landsmann Michelangelo Cerquozzi (1602 bis 1660) einer der frühesten Italiener, die sich unter niederländischem Einfluß kleinfigurigen irdischen Vorgängen in landschaftlichem Rahmen zuwandten. Seine Schlachtenbilder und Volksszenen, die in vielen Galerien vorkommen, verbinden feste Zeichnung mit wirkungsvoller Beleuchtung. Die Blumen- und Stillebenmeister der Schule, wie Pietro Paolo Bonzi, genannt il Gobbo dei Carracci, da Cortona oder dai frutti (um 1570—1630) und Mario Nuzzi (dai fiori, 1603—73), aber faßten ihre Aufgaben doch erst im Sinne dekorativer Verwertung farbiger Erscheinungen auf.

In Genua stand Bernardo Strozzi (1581—1644), der später als „Prete Genovese" in Venedig lebte und starb, an der Spitze der realistischen Bewegung, die hier unter der Fernwirkung Caravaggios emporblühte. Weniger leidenschaftlich als dieser, derber in der kecken Pinselführung, bunter in der Farbengebung, ist er noch weniger wählerisch, manchmal aber auch rhetorischer in der Formensprache als er. Ansprechender als seine zahlreichen biblischen, namentlich alttestamentlichen Darstellungen sind seine lebensgroßen, farbenfrischen bildnisartigen Sittenbilder, wie die Baßgeigerin in Dresden, die Köchin im Palazzo Rosso zu Genua, der Bettler im Palazzo Corsini zu Rom. Als Tiermaler aber schloß sich der vielseitige Giovanni Benedetto Castiglione (1616—70), der nach Mantua übersiedelte, mehr dem Stoffgebiet als der Auffassung nach den Realisten an.

Die neapolitanische Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts, die Dominicis Werk verdunkelte, ist neuerdings durch Forscher wie Salazar urkundlich beleuchtet worden; das ausführliche neue Werk über die neapolitanische Schule von W. Rolfs erschien erst während des Druckes dieses Bandes. Der Realismus lag dem Süden Italiens im Blute, wurde hier künstlerisch jedoch zunächst von ausländischen Meistern gepflegt. Was der Oberitaliener Caravaggio hier angeregt, brachte der große Spanier Jusepe de Ribera (um 1588—1652), lo Spagnoletto genannt, dem früher Eisenmann, Justi und der Verfasser dieses Buches nachgegangen sind, später August Mayer und M. Utrillo Werke gewidmet haben, zur Vollendung. In Játiva geboren, empfing Ribera seinen Hauptunterricht in Valencia, dessen Schule sich unter Francisco Ribalta (um 1555—1628), dem „valencianischen Caravaggio", einem dunkelschattigen „Realismus" zuwandte. Noch jung zog Ribera nach Italien, wo er sich nachweislich in Parma und Rom, offenbar aber auch in Venedig weiterentwickelte. Unverkennbar hat Tizian seine Malweise beeinflußt, die bald mit feinhaarigem Pinsel flüssig modelliert, bald mit derberem Pinsel breit und pastos zufährt. Unverkennbar hat Correggio auf seine spätere leidenschaftliche Lichtfreude eingewirkt. Unverkennbar aber hat er in Neapel und Rom auch Werke Caravaggios studiert, als dessen Schüler er früher galt. Die Schwarzschattigkeit, derentwegen einige ihn zu den „tenebrosi" stellten, tritt besonders in seinen früheren, derb gezeichneten und rötlich getönten Bildern hervor. Mit der zunehmenden Lichtfreudigkeit seiner Reifezeit gewannen auch seine Typen und Kompositionen an Adel der Umrisse, ohne konventionell zu werden. Doch fehlt es auch seinen lichtfreudigsten Bildern keineswegs an dunkler, wenn auch räumlich beschränkter Schattengebung. Durchweg bleibt Ribera ein Meister von außerordentlicher



Die heilige Agnes von Jusepe de Ribera.

Nach dem Original in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Kraft, herber, unmittelbarer Naturanschauung und großer Tiefe und heiliger Echtheit der Empfindung, die einerseits den Marterszenen der Heiligenlegende ein düsteres Feuer verlieh, anderseits die keusche Schönheit junger Frauen und Kinder überzeugend darzustellen verstand.

Fast alle Gemälde Riberas sind in Neapel entstanden, wo er sich 1616 verheiratete, wurden aber zum großen Teil für die dortigen spanischen Vizekönige gemalt, die sie nach Spanien schickten. Nachdem ihm einige Ölbilder gelungen, warf er sich zunächst auf die Radierung, die er leicht und geistreich handhabte. Seine frühen Blätter, wie der Hieronymus mit dem Posaunenengel (1621) und die Marter des Bartholomäus (1624), haben ihn selbst und andere Meister zu Gemälden angeregt. Seinem radierten „Silen" von 1628 ging sein gleiches Gemälde voraus. Schon die Ölgemälde mit der Jahreszahl 1626, der schwärmerische Hieronymus in Petersburg, die gen Himmel getragene Magdalena in der Madrider Akademie und jenes Silenbild des Neapeler Museums bezeugen die Vielseitigkeit des Meisters. Von 1628 stammt z. B. die würdevoll lebendige Marter des Andreas in Budapest, von 1630 die dramatische Marter des Bartholomäus in Madrid, das Bild, das Ribera in den Ruf gebracht, Schreckensszenen zu bevorzugen, obgleich es nur die Vorbereitung zur Marter darstellte. Der lachende Archimedes von 1630, Jakobus der Ältere von 1631 und die Kniestücke des Petrus, des Simon und des Andreas im Pradomuseum aber sind charakteristische Beispiele jener heidnischen und christlichen Einzelgestalten, in denen Ribera der malerischen Schönheit runzliger Greise Geltung verschaffte.

Strahlend erhob sich dann 1635 über alle diese Schöpfungen die ganz von Himmelsjubel erfüllte „Concepcion", die herrliche Darstellung der unbefleckten Empfängnis im Kloster Monterey zu Salamanca, die das Urbild zahlreicher ähnlicher Darstellungen der spanischen Kunst ist. Das Himmlische ist bei allem herben Liebreiz vielleicht nie so feierlich gegeben worden wie hier. Von nun an brachte jedes Jahr reife Hauptbilder: aus dem Alten Testament z. B. 1637 den anschaulichen Segen Isaaks, 1646 den lichterfüllten Traum Jakobs im Pradomuseum, 1638 die monumentalen Propheten in San Martino zu Neapel; aus dem Neuen Testament z. B. 1637 die wunderbar durchgeistigte „Beweinung" ebendort, 1643 die tiefempfundene Anbetung der Hirten in der Kathedrale von Valencia; aus dem Heiligenleben 1636 den prächtigen Sebastian in Berlin, 1641 die herrliche, von innerem und äußerem Lichte durchglühte Agnes in Dresden (Taf. 23); aus dem heidnischen Altertum 1636 den Kampf weiblicher Gladiatoren in Madrid, 1637 Apoll und Marsyas des Neapeler Museums; dazu Einzelgestalten, wie den köstlichen Diogenes von 1637 in Dresden, den Musiklehrer von 1638 beim Grafen Stroganoff in Rom.

Auf der vollsten Höhe seiner Meisterschaft stand Ribera während des letzten Lustrums seines Lebens. Vollendete körperliche Schönheit schmückt seinen Einsiedler Paulus (1649) im Pradomuseum. Naturfrisch und durchgearbeitet zugleich erscheint seine lichte Anbetung der Hirten (1650) im Louvre. Seine großartigste Komposition ist die Kommunion der Apostel (1651) in San Martino zu Neapel, seine großartigste Verklärung des Häßlichen sein „Klumpfuß" (1652) im Louvre zu Paris.

Neapel ist schon durch Ribera für alle Zeiten zur Kunststadt geweiht worden. Des Meisters Einfluß aber war größer in Spanien als in Italien. Von seinen eigentlichen Schülern haben Bartolommeo Passante und die Fracanzani keine tieferen Spuren hinterlassen, wird Luca Giordano, dessen Jugendwerke bis vor kurzem Ribera zugeschrieben wurden, uns später beschäftigen, sind Aniello Falcone (1600—65), „das Schlachtenorakel", der uns

am greifbarsten in einigen Radierungen entgegentritt, und Salvator Rosa (1615—73), der seines Schwagers Fracanzano Schüler war, als Begründer der süditalienischen Schlachten- und Landschaftsmalerei von Wichtigkeit. Im Mittelpunkte dieser Kunstübung, die vor der bolognesischen eine unmittelbarere Beobachtung der natürlichen Zusammenwirkung von Wasser, Felsen und Bäumen und der Licht- und Schattenwirkungen der Atmosphäre voraushatte, steht Salvator Rosa, der hervorragende, auch als satirischer Dichter bekannte Meister, dem Lady Morgan schon 1824, Cesareo 1892, Ozzola 1908 ein Buch gewidmet haben. In Neapel geboren, zog er 1635 nach Rom, 1637 wieder nach Neapel, 1639 nach Florenz.

Salvators große, etwas langfigurige Historienbilder, wie der Prometheus im Palazzo Corsini zu Rom und der Saul vor dem Geist Samuels im Louvre, der Jonas und der Kadmus in Kopenhagen, die seiner letzten römischen Zeit angehören, wirken in ihren weich zerfließenden Umrissen, ihrer breiten Pinselführung, ihrem eigenartigen Lichtfall malerisch genug. Seinen Hauptruhm aber verdankt er seinen kleinfigurigen Schlachten-, Sitten- und Landschaftsbildern. Die großen Schlachtenbilder des Meisters im Palazzo Pitti (1640), in der Galerie Corsini zu Rom (1652), im Louvre, in Wien usw. zeichnen sich durch die Klarheit ihrer Massenbewegung und ihrer landschaftlichen Tonmalerei aus. Seine Küsten- und Berglandschaften mit romantischer, antiker oder realistischer Staffage in den englischen Sammlungen, im Palazzo Pitti, in Chantilly, in den Uffizien, in den Galerien Corsini (Nationalgalerie), Colonna und Spada zu Rom usw. fesseln, aus malerischen Einzelmotiven zusammengestellt, durch ihre phantasievolle, manchmal dramatische Wiedergabe der Himmelserscheinungen. Seine kleinen Sittenbilder, wie die spielenden Soldaten in Dulwich, zeigen ihn von seiner besten Seite. Manchmal verwerten sie Motive seiner keck gezeichneten, geistreich durchgeführten Radierungen, in denen sein ganzes Stoffgebiet zur Geltung kommt. Salvator Rosa war durch und durch Künstler, besaß aber nicht Selbstzucht genug, um es den wirklich Großen gleichzutun.

Als Mitschüler Rosas kann Domenico Gargiulio, genannt Mico Spadaro (1612 bis 1679), der schon Vesuvausbrüche malt, als Schüler Rosas muß der Mailänder Giovanni Ghisolfi (1623—80) genannt werden, dessen schwer-bunte Küstenbilder man z. B. in Dresden sieht. In Palermo vertrat der Monrealese Pietro Novelli (1603 bis nach 1677) die Richtung Riberas. Jedenfalls zeigt auch die neapolitanische Schule, daß die Landschaft und das tägliche Leben jetzt in der italienischen Kunst überall Heimatrecht erhielten.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts werden auch in der italienischen Malerei die Kompositionen luftiger und leichter, die Typen gefälliger und eleganter, die Farben heller und kühler. Das Rokoko wirft seine Schatten voraus.

Albanos Schüler war noch der Graf Carlo Cignani (1628—1719), der erste „Principe" der 1709 gestifteten Accademia Clementina in Bologna, dessen Fresken mit der Himmelfahrt Marias im Dome von Forli bereits der neuen Richtung angehören. Schüler Andrea Sacchis (S. 247) war Carlo Maratta (1625—1713), der Hauptmeister der neuen römischen Schule, der mit lebendiger Erfindungsgabe und leichter Hand in Licht getauchte Andachtsbilder für römische Kirchen ausführte, zugleich aber in seinen lebendigen Bildnissen in London, Berlin, dem Louvre usw. als der bedeutendste italienische Porträtmaler dieses Zeitraums erscheint. Von den Schülern Cignanis bildete Marcantonio Franceschini (1648—1729) das Überfeinerte und Empfindsame weiter, schlug ein anderer, Giuseppe Maria Crespi, lo Spagnuolo (1665—1747), nahezu allein in Bologna besondere, den Naturalisten verwandte

Wege ein. Trefflich kennzeichnen ihn seine sieben Sakramente in Dresden mit ihrer kecken Naturbeobachtung, ihrem breiten, braunschattigen Vortrag, ihrem scharf einfallenden Licht.

Die neue Zeitrichtung vertritt in Genua Domenico Piola (1629—1703), in dessen Abendmahl in Santo Stefano ein in hellem Lichtstrahl vom Himmel herabschwebender Puttenreigen neues Leben bringt. In Florenz vertritt sie im Anschluß an Pietro da Cortona besonders Ciro Ferri (1634—89), der die eleganten Deckenfresken im Apollosaale des Palazzo Pitti ausführte. In Mailand aber wirkte Filippo Abbiati (1640—1715), der dekorative Schnellmaler, dessen breite Pinselführung sein Schüler Alessandro Magnasco, Lissandrino genannt (um 1681—1747), weiterbildete. Lissandrinos keck hingestrichene, dunkel gestimmte, lichtdurchströmte Landschaften wurden früher mit denen Rosas verwechselt. Selbst die venezianische Kunst wurde von der Zeitströmung mit fortgerissen. Meister wie Pietro Liberi (1605—87), Andrea Celesti (1639—1706) und Antonio Bellucci (1654—1715) leiten die angeborene Formenfrische und Farbenglut der venezianischen Malerei ins Elegante, Weichliche und Schmachtende hinüber.

Luca Giordano (1632—1705), der gewandte Neapolitaner, der in Florenz von Ribera zu Pietro da Cortona überging, erscheint in seinen zahlreichen flott hingeworfenen Staffeleigemälden außerordentlich ungleich, verstand jedoch in seinen großen Wand- oder Deckenmalereien, die ihm den Beinamen des Schnellmalers, „Fa presto", eintrugen, neuartige Anordnungen mit reizvollen Licht- und Farbenwirkungen zu verbinden. Bahnbrechend wirkte besonders seine gewaltige, ohne jede Feldereinteilung zu einem einzigen Riesengemälde verschmolzene allegorische Deckenmalerei im Palazzo Riccardi zu Florenz.

In Neapel selbst blieb Francesco Solimena (1657—1747) tätig, dessen empfindsame, von spielendem Lichte erfüllte Gemälde uns die Schule Neapels im vollen Übergange zum leichteren Stil des 18. Jahrhunderts zeigen.

Als Nachfolger Giordanos in der einheitlichen Behandlung der Deckenflächen aber erscheint Andrea dal Pozzo (1642—1709), der sich auch in seinen gewaltigen, mit einem gemalten Architekturgerüst ausgestatteten Deckenbildern in Sant' Ignazio zu Rom und im Palais Liechtenstein zu Wien zunächst als Architekt (S. 231) zeigt. Er trug das Seine dazu bei, den italienischen Freskenstil auch außerhalb Italiens zu verbreiten.

Die Nachwelt lief eine Zeitlang Gefahr, die italienische Kunst des 17. Jahrhunderts zu unterschätzen. In der Baukunst und Bildnerei stand diese immer noch an der Spitze der Bewegung. In der Malerei blieb sie allerdings im Bildnisfach und in den neuen realistischen Fächern hinter der Entwickelung anderer Länder zurück. Von ihren Leistungen in der figürlichen Großmalerei erscheinen unserem heutigen Geschmacke gerade wegen der ungleich naturfrischeren und empfindungsechteren Schöpfungen der Spanier und Niederländer allerdings nur einige ihrer Gemälde beider Richtungen als Kunstwerke ersten Ranges; aber wir dürfen nicht vergessen, daß gerade ihre Figurengemälde dieser Zeit Jahrhunderten als klassische Schöpfungen gegolten haben; und auf dem Gebiete der monumentalen Freskomalerei, namentlich der Decken- und Kuppelmalerei, blieb Italien auch im 17. Jahrhundert noch maßgebend für alle Länder. Für die Kuppelmalerei hatten ja freilich schon Melozzo da Forli im 15. (Bd. II, S. 597), Correggio im 16. Jahrhundert die einheitliche perspektivische Untersicht geschaffen. Die allmähliche Überleitung dieser Einheitlichkeit auf die Flachdeckenmalerei aber ist eine Errungenschaft der italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts.

II. Die französische Kunst des 17. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die französische Baukunst des 17. Jahrhunderts.

Zwei Hauptströmungen, die der Zusammensetzung des französischen Volkstums entsprechen, haben in der Geschichte des französischen Geisteslebens abwechselnd Oberwasser erlangt. Man kann sie als die nord- und die südeuropäische, als die nationale und die klassizistische, als die gallofränkische und die galloromische bezeichnen. Hatte Frankreich während des gotischen Zeitalters durch die gallofränkische Strömung die geistige und künstlerische Vorherrschaft in Europa ausgeübt, so eroberte es sich, nachdem die Renaissancebewegung in ganz Europa den Sieg davongetragen, im 17. Jahrhundert durch die zunehmende Hervorkehrung seiner galloromischen Seite allmählich das staatliche, geistige und künstlerische Übergewicht in weiten Strecken Europas zurück. Gerade wegen des starken romanischen Einschlags im Franzosentum konnte es sich auch nach dieser Seite in gewissem Sinne national entwickeln. Der gallofränkische Esprit Gaulois trat hinter den galloromischen Sinn für Vernünftigkeit, Klarheit, Einheitlichkeit, Ordnung und Regelmäßigkeit zurück. Das Individuelle ordnete sich dem Absoluten und Allgemeingültigen unter. Rom siegte auf allen Gebieten. Hatte unter Heinrich IV. (1589—1610), dessen Minister Sully Protestant war, das Edikt von Nantes den Reformierten die bürgerlichen Rechte verliehen, so trat schon unter Ludwig XIII. (1610—43), dessen großer Minister Richelieu Kardinal war, die römische Richtung überall in den Vordergrund, um unter Ludwig XIV. (1643—1715), dem „Sonnenkönig", der das Edikt von Nantes widerrief, die Alleinherrschaft zurückzugewinnen. Mit der absoluten Monarchie („l'état c'est moi") vertrug sich nur die absolute Kirche, mit beiden aber auch nur eine Art absoluter Kunst, die auf der Grundlage der römischen Antike und Hochrenaissance nun durch die Akademien gelehrt und geregelt wurde. Gerade in Frankreich wurden die Akademien jetzt auch zu Staatsanstalten. Die Académie française, die dem wissenschaftlichen und literarischen Geistesleben diente, wurde 1635 gegründet. Der 1648 gegründeten Académie de peinture et de sculpture in Paris wurde, bezeichnend genug, 1666 als Tochteranstalt die Académie de France in Rom an die Seite gesetzt. Die Bauakademie in Paris aber wurde erst 1671 gestiftet. So wurde die französische Kunst des 17. Jahrhunderts gleichzeitig zur römischen Kunst, zur akademischen Kunst und zur Hofkunst.

Die künstlerische französische Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts hat Lacroix etwas oberflächlich, die französische Kunstgeschichte dieses Zeitraums hat Lemonnier treffsicher zusammengefaßt. Schon Lemonnier hat auch auf die Unterströmungen hingewiesen, an denen es jener klassizistischen Hauptströmung des „Grand Siècle" Frankreichs keineswegs fehlte. Als Hauptquellen dieser Unterströmungen nennen wir den einheimischen Esprit Gaulois, die realistische Zeitrichtung und die Barockbewegung der Nachbarländer. Aber gerade diese Unterströmungen treten in der französischen Kunst dieses Zeitraums doch nur vereinzelt an die Oberfläche.

Wenngleich die französische Baukunst des 17. Jahrhunderts, deren Kenntnis durch die Schriften von Berty, Choisy, Daviler, Destailleur, Dussieux, Gurlitt, Guilmard, Lance, Le Chevalier-Chevignard, Rouyer und Darcel, schließlich aber besonders Heinrich von Geymüllers gefördert worden, später als die übrigen Künste ihre eigene Akademie erhielt, so hatte sie sich doch von Anfang an teils im Sinne der Hochrenaissance Bramantes und Palladios, teils im Sinne selbständiger Aneignung der römischen Antike klassizistisch und akademisch entwickelt.



1. Die Kirche Saint-Étienne-du-Mont in Paris.

Nach Photographie von Lévy in Paris.



2. Salomon de Brosses Fassade der Kirche Saint-Gervais in Paris.

Nach Photographie von Lévy in Paris.

Als Nachzügler der Mischkunst der „französischen Renaissance" des 16. Jahrhunderts ragen vereinzelte Bauten in die neue Zeit herein: so die malerische, von älteren Rundbogenarkaden getragene Schauseite des Rathauses von La Rochelle (1605), so die 1610 begonnene, noch hoch und spitz gegiebelte, von gotischer Fensterrose über schwerem Rustika-Säulenportal durchbrochene Fassade von Saint-Étienne-du-Mont in Paris (Tafel 24, Abb. 1) und so auch die schöne, trotz ihrer drei Säulenordnungen noch mittelalterlich dreinblickende Vorderseite von Saint-Pierre zu Auxerre. Als gallofränkisches Erbteil gab auch die galloromische Baukunst des 17. Jahrhunderts die hochansteigenden Dächer, die jetzt als „gebrochene" Mansardendächer (nach dem Baumeister Hardouin-Mansard benannt) aus steilerem Unter- und flacherem Oberteil bestanden, nur in Ausnahmefällen auf. Als gallofränkisch, wenn nicht gar niederländisch, wirkt auch der Stil jener malerischen, mit schlicht-derben Hausteineinfassungen versehenen Backsteinhäuser der Place Royale (jetzt des Vosges) und der Place Dauphin zu Paris, der besonders in ländlichen Schlössern weitergebildet wurde. In der freieren Nebenrichtung des Innenschmuckes der französischen Paläste und des Beiwerkes an Tür- und Fensterumrahmungen aber unterscheidet Geymüller eine „bizarre" von einer „barocken" Art. Unter jener versteht er die scharfgeschnittene, elegante, manchmal naturalistische Weiterbildung der italienischen Zierformen Bramantes und Rafaels, einschließlich der Grottesken; unter der barocken Art aber jene massiveren, leder- oder teigartigen, gerollten oder gewellten Verzierungen, die ursprünglich von Michelangelo ausgegangen, dann in den Niederlanden weitergebildet, von dort als Kartuschen- und Rollwerk, das schließlich in Knorpelwerk überging, nach Frankreich eingeführt, hier aber immer maßvoll behandelt wurden. Jene bizarre Richtung findet sich schon in Türaufsätzen des Hôtel de Sully in Paris aus dem früheren 17. Jahrhundert, blüht im Hôtel d'Ormesson (de Mayenne; 1680) daselbst, übertrumpft sogar das barocke Element in manchen großen Deckendekorationen Lebruns und gipfelt schließlich in vielen Ornamentstichen Daniel Marots (1660—1718), die Jessen in Lichtdrucken herausgegeben hat. Diese bilden, wie die Dekorationen Jean Bérains des Älteren (1637—1711), mit ihrer Einschaltung geradliniger und winkliger Motive in die Wellenlinien und Ranken die Grundlagen des Stils Ludwigs XV. Die Ziermotive eines Sitzungssaales des Justizpalastes zu Rennes (Tafel 25 bei S. 258) veranschaulichen uns einigermaßen die Übertragung des Stils Bérains auf die architektonische Flächenverzierung. Die barocke Stilrichtung mit ihren fetten, rundlichen Bildungen, die in der französischen Baukunst, obgleich sie den Stil Ludwigs XIII. kennzeichnet, doch eben nur eine Neben- und Unterströmung bleibt, tritt uns schon an einer Seitentür der Kirche Saint-Paul et Saint-Louis in Paris (1627—41) entgegen, entfaltet sich in der Fassade der Marienkirche zu Nevers zu breiter Pracht und spiegelt sich besonders in Barbets „Altären und Kaminen" wider, die Bosse gestochen hat (1633). Selbst in der strengen Frühzeit Ludwigs XIV. erscheint dieses barocke Element z. B. in Pugets Rathausportal zu Toulon (1655—57) und in manchen Teilen der großen Deckendekorationen Lebruns. Eine dritte Nebenrichtung, die Geymüller als realistisch-rationalistisch bezeichnet, verzichtet soviel wie möglich, wenn auch nie so folgerichtig wie unsere ähnliche heutige Richtung, auf die überlieferten alt- oder neurömischen Einzelformen, um nur der Vernunft und dem eigenen Triebe zu gehorchen. Als Hauptbeispiele dieser Nebenrichtung werden der Außenbau der Kirche Sainte-Marie in der Rue Saint-Antoine und die Porte Saint-Denis an den Boulevards zu Paris (Abb. S. 258) genannt. Beide wirken zweifellos in besonderem Maße französisch.

Die klassische alt- und neurömische Hauptrichtung aber beherrschte mit ihren Kirchenkuppeln, die erst seit Ludwig XIII. wirklich in Aufnahme kamen, und mit ihren Säulen- und

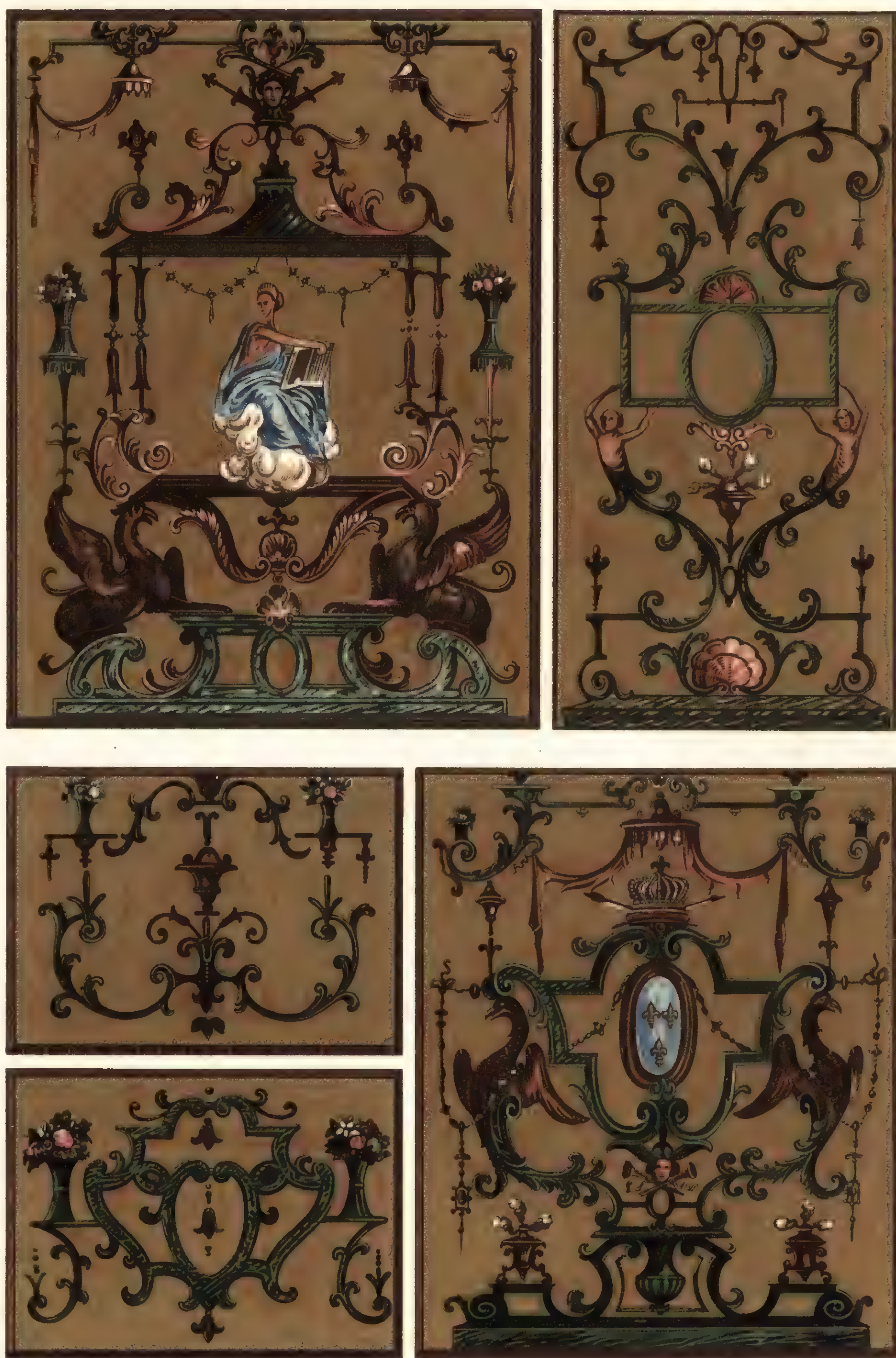
Halbsäulenfassaden, die schließlich in steife Pracht aufgingen, das ganze Zeitalter Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV.

Die genannten Haupt- und Nebenströmungen kennzeichnen übrigens oft genug verschiedene Werke derselben Meister, so daß die Künstler, wenngleich sie die Hauptträger der Entwickelung bleiben, doch von dieser abhängig erscheinen.

Salomon de Brosse (geb. zwischen 1552 und 1562, gest. 1626), den Read eingehend untersucht hat, war der große französische Baumeister, der von der Zeit Heinrichs IV. zur Zeit Ludwigs XIII. hinüberleitet. Er war ein Enkel des älteren, ein Neffe und Schüler des jüngeren Jacques Androuet Ducerceau (S. 188). Da er Protestant war, hat man seinem kraftvollen, aber nüchternen Klassizismus auch protestantischen Charakter zugeschrieben. Zu seinen nichterhaltenen Werken gehörte der berühmte protestantische „Tempel“ zu Charenton in seiner nach einem Brande 1623 erneuerten Gestalt: eine bewußte Nachahmung der altrömischen Marktbasilika, ein weiträumiger Rechteckbau, inwendig zweigeschossig von Säulengalerien umzogen, das Emporensystem in seiner folgerichtigsten Gestalt, der Urtypus des ganzen protestantischen Kirchenbaues. Übrigens genügen Brosses erhaltene Hauptwerke, ein Palast und eine Kirchenfassade in Paris, um seinen Stil zu kennzeichnen. Der Palast ist das Palais du Luxembourg, das Brosse seit 1615 für Maria Medici errichtete, die als Vorbild das Heim ihrer Jugend, den Palazzo Pitti in Florenz, wählte. Seinem Grundriß und Aufbau nach aber ist das Schloß mit seinen vier einen Hof umschließenden Flügeln, die durch vier hochdachige Eckpavillons verbunden sind, eine durchaus französische Anlage. Nur die Verkleidung wurde dem Palazzo Pitti entlehnt; jedoch nicht der mächtigen alten Vorderseite dieses Palastes, sondern der Gartenseite Ammanatis mit ihren in Rustikabindung eingeschnürten Halbsäulen (S. 44). Der Bau wirkt ernst und massig, doch nicht besonders wuchtig und groß. Die erwähnte Kirchenfassade de Brosses aber, die 1616—21 ausgeführt wurde, ist die der Kirche Saint-Gervais (Taf. 24, Abb. 2). Die drei Säulenordnungen übereinander kommen hier in klassisch-römischer Reinheit zur Geltung. Die beiden unteren Geschosse nehmen mit ihren enger an die Mauer gelehnten vier dorischen und ionischen Säulenpaaren die ganze Breite der Fassade ein. Das dritte Geschoß, dessen beide dünneren korinthischen Säulenpaare weiter von der Wand entfernt stehen, hat nur die Breite des Mittelschiffs. Die Mitte des Erdgeschosses deckt ein klassischer Dreieckgiebel. Das zweite Obergeschoß, das den Bau schon als solches von allen italienischen Kirchen unterscheidet, trägt einen Flachbogengiebel. Alles greift fest und klar ineinander. Das Ganze wirkt etwas kalt und absichtlich, doch männlich rein und kräftig.



François Blondels Porte Saint-Denis in Paris. Nach Photographie von Lévy in Paris. Vgl. Text, S. 257 und S. 262.



Verzierungen aus einem Sitzungssaale des Justizpalastes zu Rennes.

Nach P. Gélis-Didot und H. Lafillée.

Von den Baumeistern, die zur Zeit Ludwigs XIII. blühten, namentlich von den jüngeren Mitgliedern der Künstlerfamilien Ducerceau und Métezeau, interessiert uns Jean I Androuet Ducerceau (vor 1590 bis nach 1649) als Erbauer des erwähnten Hôtel de Sully, der jüngere Clément Métezeau (1581—1652) als Meister des einschiffigen korinthischen Pilaster-Langhauses des Oratoire in Paris. Eine nähere Würdigung aber verdienen nur Jacques Lemercier und François Mansard.

Jacques Lemercier (um 1585—1654), der sich in Italien gebildet hatte, gehörte zu den fruchtbarsten und phantasievollsten Baumeistern seiner Zeit. Er war der Lieblingsarchitekt Richelieus, für den er seit 1627 das gewaltige, in der Revolution zerstörte Fürstenschloß Richelieu in Poitou, seit 1629 das prächtige, leider in Umbauten aufgegangene Palais Cardinal, das nachmalige Palais Royal, in Paris erbaute. Er war aber auch Baumeister Ludwigs XIII., der ihm schon 1624 die Fortsetzung des Louvrebaues auftrug. Den Westflügel und den westlichen Teil des Nordflügels führte er nach den Entwürfen Lescots (S. 186) weiter, den westlichen Mittel- und Durchgangspavillon, den berühmten Pavillon de l'Horloge, aber fügte er nach eigenem Entwurf hinzu. Manchen Kunstfreunden erscheint dieser Pavillon als das schönste Stück französischer Baukunst. Jedenfalls bildet er mit Lescots Flügeln den eigentlichen „Louvrestil". Vorspringende korinthische Doppelsäulen gliedern die beiden Untergeschosse, Pilaster das Zwischengeschoß unter dem zweiten Obergeschoß, dessen Doppelgiebel vor dem kuppelartigen Hochdach von schlanken Karyatidenpaaren getragen wird. Alles dies schloß sich glücklich dem Stile Lescots an; in den Säulen des Durchgangs aber griff Lemercier zu den kräftigeren Formen de Brosses. Daß Lemercier auch das alte Schloß Ludwigs XIII. in Versailles gebaut habe, das später von dem Riesenschloß Ludwigs XIV. aufgesogen wurde, hält Geymüller gegen Pératé aufrecht. In der „Cour de marbre" hat sich ein Stück seiner Fassade erhalten, einer jener Backsteinfassaden mit Hausteinverbrämungen, die den Stil Ludwigs XIII. kennzeichnen.

Auch an Kirchenbauten war Lemercier beteiligt. Den Bau der klassischen Kuppelkirche des Val-de-Grâce (Taf. 26 bei S. 264, Abb. 1), die Mansard begonnen hatte, leitete er nach dem Zerwürfnisse Mansards mit der Behörde bis zur Höhe des inneren Hauptgesimses; Clément Métezeaus Oratoire-Kirche (oben) versah er mit der halbrunden Apsis und dem selbständigen ovalen Kuppelbau des Priesterchors. Den etwas gedrückten Bau der kreuzförmigen Flachkuppelkirche Saint-Roch begann er, führte jedoch nur den Chor mit seiner ebenfalls besonderen ovalen Marienkapelle aus. Daß diese Ovalformen als solche jene barocke Unterströmung verraten, ist uns bereits geläufig. Lemerciers kirchliches Hauptwerk aber war die Kirche des Universitätsgebäudes La Sorbonne, das er seit 1629 für Richelieu errichtete. Die Sorbonne-Kirche (1635—56) ist nicht nur die erste wirkliche große Kuppelkirche Frankreichs, sondern zeichnet sich vor den meisten ihrer italienischen Schwestern auch durch die allseitige Durchbildung ihrer vier Fassaden aus. Der Kuppelraum ist ein griechisches Kreuz mit kurzen Armen, denen sich jedoch im Osten der Chorraum mit Seitenkapellen und vortretender halbrunder Apsis, im Westen das Langhaus mit Seitenkapellen dergestalt vorlegt, daß der ganze Grundriß ein Rechteck bildet. Korinthische Pilaster gliedern die Räume. Die Kuppel erhebt sich über hoher, von Fenstern durchbrochener Trommel. Das steile Aufstreben der Kuppel wird dadurch erreicht, daß die äußere Kuppelschale nicht aus Stein, sondern, wie stets in Frankreich, aus einem Holzgerüst besteht. Vor dem nördlichen Querschiff liegt eine klassische, auf vier Säulen ruhende Giebelvorhalle. Die Westfassade begnügt sich mit einem Giebel über dem schmaleren Obergeschoß, das durch römische Pilaster gegliedert ist, wie das breitere Untergeschoß durch

korinthische Säulen. Die Ecktürmchen auf dem Kuppelunterbau sind, wie die Laterne, mit „glockenförmigen Hauben" bedeckt. Als Ganzes betrachtet zeichnet der Bau sich durch klassische Einheitlichkeit aus; aber auch er wirkt in seiner durchdachten Konstruktion mehr auf unseren Verstand als auf unser Empfindungsleben.

Schwungvoller und charaktervoller als Lemercier erscheint François Mansard (1598 bis 1666). Wie abhängig er anfänglich von Salomon de Brosse war, zeigt seine in Nachbildungen erhaltene Fassade der ehemaligen Kirche des Feuillants (1629) zu Paris, die eine beinahe genaue Wiedergabe der beiden Obergeschosse von Saint-Gervais (S. 258) war. In seiner Marienkirche der Rue Saint' Antoine dagegen schuf er (1632—34) einen um so selbständigeren kleinen Kuppelbau, dessen Äußeres sich möglichst wenig an die Einzelformen der Antike anlehnt, während sein Inneres, kreisrund mit acht Pilastern unter der Kuppel, viereckig durch die Eckkapellen, im klassischen Formenschatze schwelgt.

Im allgemeinen verband gerade Mansard den strengsten Anschluß an die klassischen Einzelformen mit der edelsten eigenen Stilempfindung. Daß er auch den Entwurf zur Kirche Val-de-Grâce geschaffen, deren Bau 1645 begann, wissen wir bereits. Nach Lemerciers Beteiligung vollendete ihn Pierre Lemuet (1591—1669), der Verfasser gelehrter Architekturbücher, unter Mitwirkung Gabriel Leducs (gest. 1708) und anderer. Im wesentlichen scheint Mansards Entwurf maßgebend geblieben zu sein. Der mächtig überkuppelten Zentralanlage ist hier ein bedeutenderes, mit edlen korinthischen Pilastern unter ruhigen Tonnengewölben gegliedertes Langhaus vorgelegt. Hinter der Halbkreisapsis aber liegt eine der besonderen runden Marienkapellen. An der edlen Fassade ordnet die vorspringende, von zwei Säulenpaaren getragene Giebelvorhalle des Erdgeschosses sich gefällig dem Mittelgiebel des Obergeschosses unter. Die barocke Unterströmung bricht in den mächtigen Schneckengewinden hervor, die zwischen dem schmaleren Obergeschoß und dem breiteren Untergeschoß vermitteln. Der Gesamteindruck ist aber auch hier der einer kühlen, kräftigen Spätrenaissance.

Auch im Schloßbau war Mansard vielfach beschäftigt. Über festungsartigem Unterbau und unter hohen Dächern erheben sich die beiden ernsten Hochrenaissancegeschosse seines Flügels des Schlosses zu Blois. Das Untergeschoß ist durch ionische, das Obergeschoß durch korinthische Doppelpilaster gegliedert. Vor allem aber ist sein Landschloß Maisons bei Saint-Germain-en-Laye (seit 1642) ein Wunder lebendiger französischer Hochrenaissance in voller Barockzeit: köstlich in der Verbindung seiner Einzelstücke, wie der vorspringenden Terrassen der Seitenflügel, mit der Natur, in ihrer Trennung durch hohe Sonderdächer und in ihrer Wiedervereinigung durch ihre klassischen dorischen und ionischen Pilaster und Säulen. Nur leise mischen sich auch hier barocke Anklänge, wie die Durchbrechung der Grundlinien der Giebel, hinein.

Der gleichzeitige französische Jesuitenstil, wie er durch Étienne Martellange (1569 bis 1641), dem Charvet und Bouchot Schriften gewidmet haben, und durch François Derand (1588—1644) vertreten wird, ist allerdings teils italienischer, teils flämischer als der französische Spätrenaissancestil des 17. Jahrhunderts, aber nur wenig schwerer und schwülstiger. Besonders Martellange, von dessen zahlreichen Jesuitenkollegien das jetzige Hospice de la Charité in Lyon einen Begriff gibt, handhabt den römischen Stil seiner Zeit mit schlichter Strenge. Derand dagegen neigte zum flämischen Barock, wie die dreigeschossige schmale Höhe seiner Fassade von Saint-Paul et Saint-Louis (1627—41) und das lederartige Roll- und Kartuschenwerk des Inneren dieser Kirche beweisen.

Immer majestätischer und prächtiger, aber auch immer kälter entwickelte die französische Baukunst sich dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter dem Kardinal Mazarin und Ludwig XIV., der 1661 selber die Zügel der Regierung ergriff. Den französischen Hauptarchitekten dieser Zeit, die uns beschäftigen müssen, wie Levau, Blondel, Perrault und Hardouin-Mansard, gesellen sich als Wand- und Deckenkünstler Meister vom Range Lebruns, den wir unter den Malern kennen lernen werden, aber auch die Meister, die, was sie auch selbst gebaut haben, zunächst als Architektur- und Ornamentstecher in die Fußtapfen des älteren Ducerceau (S. 188) traten. Ihnen verdanken wir die Kenntnis vieler zerstörter Gebäude und eine lebendige Anschauung der Entwickelungsphasen der Verzierungskunst. Zu diesen Kupferstecher-Architekten gehört Jean Marot (um 1619—79), der mit seinem Sohne Daniel Marot (1660—1718) zahlreiche Entwürfe, ausgeführte Gebäude und Verzierungsmotive stach, gehört Jean Lepautre (1617—82), der Tausende von kunstgewerblichen Musterblättern im Stile des strengeren französischen Halbbarocks schuf, gehört auch dessen Bruder Antoine Lepautre (1621—82), der zwar durch Bauschöpfungen, wie sein geistreich dem winkligen Grundstück angepaßtes Hôtel de Beauvais in Paris, als Architekt bekannt geworden ist, seine stärkste Erfindungskraft aber in seinen Idealentwürfen entfaltete, in denen die barocke Unterströmung oft genug die klassizistische Oberströmung verdrängte. Daß Daniel Marot mit Jean Bérain (1637—1711) ins Rokoko vorauswies, ist schon angedeutet worden (S. 257).

Wir müssen uns an die genannten großen Baumeister des Zeitalters Ludwigs XIV. halten.

Louis Levau (1612—70) erwarb sich seine Sporen auf dem Gebiete des privaten Palastbaues, auf dem er eine zweckmäßigere Gestaltung des Grundrisses durchsetzte. Sein Schloß Vaux-le-Vicomte bei Melun (seit 1643) gab den alten französischen Grundriß mit vier Eckpavillons, freilich nicht als erstes, zugunsten eines Hauptbaues mit vorspringenden Seitenflügeln auf. Neu für Frankreich war der große ovale Hauptsaal im Erdgeschoß gegenüber dem quadratischen, mit toskanischen Säulen geschmückten Mittelvorsaal, zu dessen Seiten die schlichten Treppen angebracht waren, die in Frankreich meist unscheinbar blieben, weniger eigenartig der Außenbau mit seinen reichen, klassisch in drei Ordnungen gegliederten Flachgiebelfassaden. Levaus Pariser Hauptpalast, das Hôtel Lambert de Thorigny, das eine Schmalseite der Straße zukehrt, ist ausnahmsweise durch sein schönes, unten von dorischen, oben von ionischen Säulen getragenes Treppenhaus an der rückwärtigen Schmalseite des Hofes ausgezeichnet. Zum Louvrebaumeister wurde Levau 1654 ernannt. Als solcher baute er mit seinem Schüler François Dorbay (gest. 1671) die Innenseiten des viereckigen Haupthofes im Sinne Lescots und Lemerciers aus, verband aber im Sinne seiner Zeit am Mittelpavillon der Südseite die beiden Hauptgeschosse durch eine durchgehende große korinthische Ordnung. Zu mächtigerem Ausbau des Louvre, vor allem zur Schöpfung einer würdigen östlichen Hauptfassade wurde 1665 kein Geringerer als der große Italiener Lorenzo Bernini (S. 227) nach Paris berufen. Sein großzügiger, aber kühler Entwurf gliederte die ungeheuere Länge der dreigeschossigen, nach italienischer Art mit flacher Statuenbalustrade bekrönten Hauptfassade durch vierfensterige Eckrisalite und ein elffensteriges Mittelrisalit, kennzeichnete das Erdgeschoß der ganzen, somit fünfteiligen Fassade durch schlichte, derbe Quaderung als Sockel der beiden Obergeschosse und zog diese durch gewaltige, durchgehende korinthische Halbsäulen in ein einziges zusammen. Berninis Entwurf mißfiel jedoch; der Meister mußte unverrichteter Sache wieder abreisen.

Dagegen wurde Levau seit 1665 als Baumeister Ludwigs XIV. in Versailles beschäftigt, wo nach dem Willen des Königs ein neuer, alle Schlösser der Welt an Größe und Schönheit übertreffender Prachtbau sein altes behagliches Jagdschloß wie ein Königsmantel umspannen sollte. Nach und nach entstanden unter Levaus Leitung neue Nebenflügel und Höfe. Levau entwarf aber auch die mächtige Gartenschauseite, die in manchen Beziehungen an Berninis nicht ausgeführte Louvrefassade anknüpfte. Aus dem elffensterigen zurückliegenden Hauptkörper springen zwei siebenfensterige Eckflügel vor, die im Rustika-Erdgeschoß durch Rustika-Arkaden miteinander verbunden sind, über denen sich vor den Fenstern des ersten Stockwerks des breiten Mittelbaues eine offene Terrasse entlangzieht. Das Hauptgeschoß, das über hohen Rechteckfenstern mit breitgelegten Reliestafeln geschmückt ist, wird durch mächtige ionische Säulen und Halbsäulen gegliedert. Über dem Hauptgesims aber erhebt sich noch eine



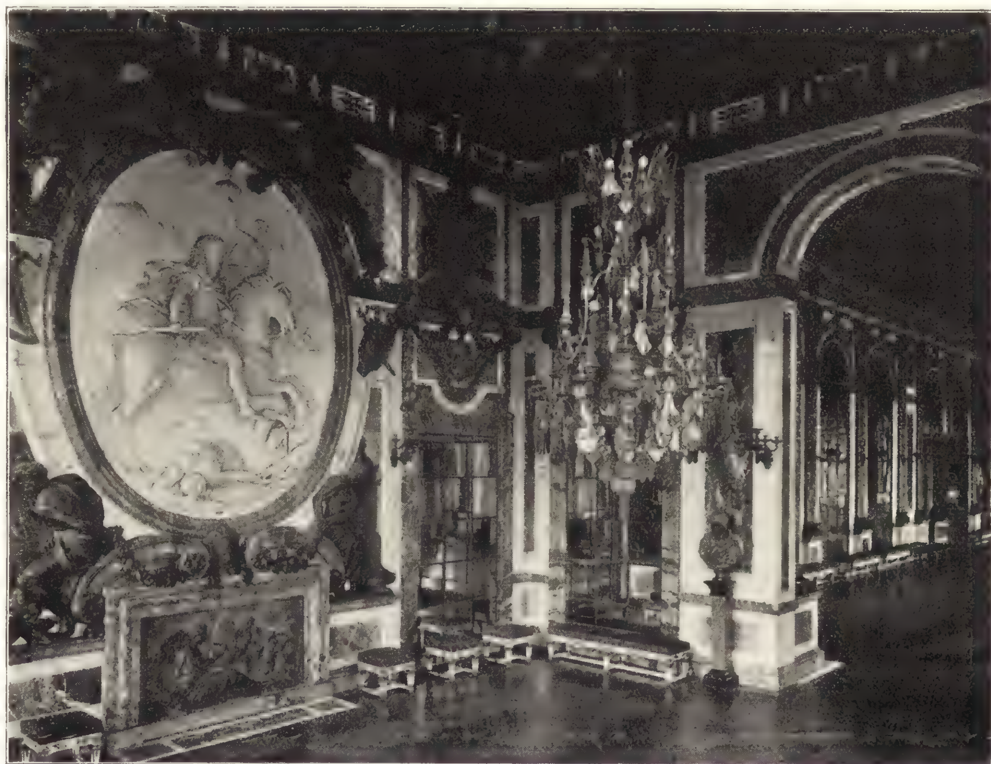
Claude Perraults Kolonnadenfassade des Louvre in Paris. Nach Photographie von Lévy in Paris.

Attika mit nahezu quadratischen Fensteröffnungen, und über diesen zieht sich vor italienisch-flachem Dache die bekrönende Statuenbalustrade entlang. So erscheint Levaus Fassade noch auf Abbildungen von 1674.

Auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst leitete Levau seit 1655 den Bau der Kirche Saint-Sulpice in Paris, deren Vollendung erst einem späteren Zeitraum angehört, schuf er seit 1661 aber wieder mit seinem Schüler Dorbay das verhältnismäßig barocke Collège des quatre Nations mit seiner breit-ovalen Kuppelkirche, dem jetzigen Institut de France. Die strenge klassizistische Richtung nahm bei Levau erst mit den Jahren zu. In der kalt prunkenden Schloßfassade von Versailles feierte sie ihre Triumphe.

Von Levaus Nachfolgern ist der ältere François Blondel (1618—86), der gleich 1671 Mitglied, 1672 Direktor der neuen Académie d'Architecture wurde, besonders berühmt durch seine triumphbogenartige Porte Saint-Denis (Abb. S. 258), die zwar antikisierende Simse und Profile, aber keine Säulen oder Pilaster zeigt und an ihren Seitenwänden neben dem Mitteldurchgang mit steilen, plastisch verzierten Reliefpyramiden geschmückt ist. Von Blondels Beteiligung am Bau des Berliner Zeughauses werden wir später hören. In seinem Architekturbuche bekennt er sich bereits als bewußten Gegner des schwingenden Barockstils Borrominis.

Der Klassizist vom reinsten Wasser war jedoch Claude Perrault (1613—88), der Arzt und Baumeister, der aus dem Wettbewerb um die Ostfassade des Louvre als Sieger hervorging. Der Grundstein zu Perraults Fassade (Abb. S. 262) wurde 1665 gelegt, 1680 war sie vollendet. Sie gliedert sich durch die beiden Eckrisalite und ein mit flachem Dreieckgiebel gekröntes Mittelrisalit. Von Bernini ist der Gedanke der sockelartigen Gestaltung des Erdgeschosses und der Zusammenfassung des ganzen Oberbaues durch eine große korinthische Ordnung übernommen. Jedes der drei Risalite trägt vier Säulen- oder Pilasterpaare. Vor den beiden



Jules Hardouin-Mansards Kriegssaal im Schlosse zu Versailles. Nach Photographie von Lévy in Paris. Vgl. Text, S. 264.

dazwischen zurücktretenden langen Flügeln aber stehen je sechs Doppelsäulenpaare nebst Ecksäulen so weit von der Wand entfernt, daß sie einen wirklichen Säulengang vor diesen bilden. Man redet daher von den „Kolonnaden“ Perraults. Geymüller meint, diese Säulenfront sei nebst der Turmfront von Notre-Dame das einzige Bauwerk von Paris, das, wenn man von Italien kommt, den Eindruck des Monumentalen und Majestätischen in höherem Sinne des Wortes erwecke. Bewundern werden auch wir ihre stolze Pracht, ohne freilich von ihr erwärmt oder begeistert zu werden. Mit einer ähnlichen, aber anliegenden Fassade versah Perrault auch die südliche, der Seine zugekehrte Seite des Louvre; und dieser Fassade zuliebe erhöhte er die Attika Lescots an zwei Seiten zu einem vollen Stockwerk, so daß nur noch der Westflügel des Gesamtbaues den alten klassischen, nicht klassizistischen Louvrestil bewahrt.

Mit Jules Hardouin-Mansard (1646—1708), einem Großneffen François Mansards (S. 260), schließt die Reihe der großen französischen Baumeister des 17. Jahrhunderts. Sein Schwager Robert de Cotte (1656—1735), der ihm als Schüler und Gehilfe vielfach zur Seite stand, gehört seiner selbständigen Wirksamkeit nach erst dem nächsten Zeit- und Stilabschnitt an. Jules Hardouin-Mansard ist noch Klassizist, wenngleich er die Strenge der Auffassung seines Großonkels und Blondels in seinen mit Lebrun gemeinsam geschaffenen Dekorationen zugunsten eines freieren Schwunges milderte und in seinen eigensten Schöpfungen französische Eleganz mit dem klassizistischen Pathos zu verbinden suchte. In seinen Privathotels, die wir hier nicht aufzählen können, trug er auch dem Streben der Zeit nach wohnlicherer Verteilung und Einrichtung der Räume Rechnung. Auf ihn geht z. B. die Anordnung von Spiegeln über den Kaminen, auf ihn die Ersetzung der Wandteppiche durch Täfelungen in kleineren Zimmern zurück. Jene gebrochenen „Mansardendächer" (S. 257) mit vorspringenden Dachstubenfenstern erhielten nach ihm, obgleich er sie nicht erfunden, ihren Namen.

Mansards frühes Hauptwerk, das nicht erhaltene Schloß Clagny bei Versailles (1676—1679), das feine Heim der Gräfin von Montespan, war ein hufeisenförmiger Pavillonbau. Das Lustschloß Marly, welches folgte, war ein kleines, nach dem Muster von Palladios Villa Rotonda (S. 65) um eine Mittelkuppel angeordnetes Landhaus. Seine Um- und Anbauten am Schlosse zu Versailles dehnten sich bis 1682 aus, dem Jahre, in dem der Hof nach Versailles übersiedelte. An der unregelmäßigen Hof- und Stadtseite versah er einige Nebenflügel mit hohen Dächern. Levaus Gartenfassade aber gestaltete er, ohne sie, wie behauptet wird, zu verbreitern, für den Eindruck insofern völlig um, als er die breite Mittelterrasse vor dem zurücktretenden Hauptbau mit der berühmten, siebzehn Fenster langen Spiegelgalerie schloß, die Lebrun ausstattete. Die Fassade wurde dadurch in eine Flucht gebracht, und ihre hohen Rechteckfenster wurden nach Beseitigung der über ihnen angebrachten Relieftafeln zu Rundbogenfenstern überhöht. Im Inneren des Schlosses wurden einige Haupträume, wie der Kriegssaal (Abb. S. 263), der Friedenssaal und der Ochsenaugensaal, der nach dem breitovalen Fenster seiner Schmalseite benannt wurde, nach Hardouins Entwürfen mit verschiedenfarbigen, von Pilastern oder Halbsäulen mit reichen Vergoldungen eingerahmten Marmorwänden geschmückt; im Garten aber schuf er die ionische „Kolonnade" und die toskanische Rustikawand der Orangerie.

Seit 1688 folgte das Gartenschloß Groß-Trianon zu Versailles, ein flachgedeckter, eingeschossiger Doppelsäulen- und Balustradenbau, der Fest- und Wohnräume zu vorübergehendem Gebrauch enthielt.

In Paris aber beteiligte Jules Hardouin-Mansard sich (1684—86) durch die Anlage großer, von gleichmäßig gestalteten Häusern umgebener Plätze, wie der kreisrunden Place des Victoires und der rechteckigen Place Louis le Grand (jetzt Vendôme), großsinnig an der Entwickelung der modernen Städtebaukunst. Als völlig er selbst tritt er uns auch in seinen Kirchenbauten entgegen. Notre-Dame zu Versailles (1684—86) bildet ein lateinisches Kreuz mit schlichter Vierungskuppel und dorischen Pilastern vor den Arkaden des Langhauses. Eigenartiger ist seine Schloßkapelle in Versailles (seit 1699; Abb. S. 265), die, da ihre Stirnseite ins Schloß übergeht, nur ihre Langseiten und ihren Chor frei in den Schloßhof erstreckt. Zweigeschossig wie alle alten Schloß- und Burgkapellen, ist sie inwendig im niedrigen Erdgeschoß an allen Seiten von Pfeilerarkaden, im hohen Hauptgeschoß mit einer Emporengalerie umgeben, deren klassische kannelierte korinthische Säulen ein gerades Gebälk tragen. Des Meisters kirchlicher



1. François Mansards Kirche Val-de-Grâce in Paris.

Nach Photographie von Lévy in Paris.



2. Jules Hardouin-Mansards Invalidenkirche in Paris.

Nach Photographie von Lévy in Paris.

Hauptbau aber ist der Invalidendom (Taf. 26, Abb. 2) in Paris, dessen hohe Kuppel (1680—1706) zum Wahrzeichen von Paris geworden ist: ein gleichmäßig durchgebildeter Zentralbau mit hoher, zweistöckiger, zylindrischer Trommel und schlanker, dreischaliger, in ihren Oberteilen aus Holz erbauter Kuppel über quadratischem, zweigeschossigem Unterbau mit leicht vorspringenden, giebelgekrönten Mittelrisaliten. Das Innere bildet im mittleren Kuppelraum ein korinthisches achtsäuliges Rund mit vier Kreuzesarmen und vier runden Eckkapellen. Im Äußeren ist das Erdgeschoß mit dorischen, das Obergeschoß mit korinthischen Pilastern geschmückt. Auch das vorspringende Säulenportal der Hauptfront wird nur im Obergeschoß von einem flachen Dreieckgiebel bekrönt. Die Hohlkehle zwischen der Kuppel und der luftigen Laterne erhöht den Eindruck des Eleganten, der diesen in seiner einseitigen Höhenbildung einzigen Musterbau der klassischen französischen Baukunst an der Jahrhundertwende auszeichnet.


Jules Hardouin-Mansards Schloßkapelle in Versailles. Nach Photographie von Lévy, Paris.

Wir können die französische Baukunst dieser Zeit aber nicht verlassen, ohne einen Blick auf die unzertrennlich mit ihr verbundene Gartenkunst zu werfen. Was die Franzosen damals auf diesem Gebiete im Anschluß an den italienischen Villenbau und den niederländischen Kanalbaubau geleistet haben, die sie selbständig ihrem Gelände und ihren weiträumigen Schloßplänen anpaßten, ist bahnbrechend bis auf den heutigen Tag für die architektonische Stilisierung der nächsten landschaftlichen Umgebung größerer Schloßbauten geblieben. Ist man doch auch längst zu der Einsicht zurückgekehrt, daß größere Monumentalbauten derartig stilisierte Gartenanlagen mit ihren Terrassen und Treppen, ihren Wasserbecken und Brunnen, ihren Teppichbeeten, ihren Baumgängen

und ihren regelmäßig in großen geometrischen Gestaltungen zusammengefügten und zurechtgeschnittenen Baumpflanzungen nötig haben, um sich architektonisch zur Geltung zu bringen. Nur allmählich mit zunehmender Entfernung vom Schlosse verlaufen die regelmäßigen Linien solcher Gartenanlagen in die Unregelmäßigkeit der landschaftlichen Natur. Um die Mitte des Jahrhunderts schrieb Claude Mollet, der Gartenkünstler Ludwigs XIII. gewesen war, über seine Kunst. Die ersten Stufen ihrer Entwickelung bezeichnet der Garten des Palais du Luxembourg in Paris, an dessen Gestaltung Salomon de Brosse selbst mitgearbeitet hatte. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts brachte André Lenôtre (1613—1700) zuerst an jenem Schlosse Vaux-le-Vicomte, dann vor allem an den Schlössern zu Versailles diese neue Gartenkunst zur Vollendung. Gerade die Weiträumigkeit der französischen Schloßbauten dieses Zeitalters, die durch ihre Gartenanlagen mitbedingt und miterfordert war, wirkte auf ganz Europa als nachempfindens- und nachahmenswert; und aus der Gesamtwirkung der französischen Bauwerke des 17. Jahrhunderts lassen sich ihre Gärten nicht fortdenken.

Wenn es der französischen Baukunst dieses Zeitalters auch an innerer Wärme und vollem Eigenleben fehlt, so hat sie doch gerade durch ihre klare, verstandesmäßige Prachtentfaltung weite Kreise in ihren Bann gezogen.

2. Die französische Bildnerei des 17. Jahrhunderts.

Die französische Bildhauerei und die französische Baukunst entwickelten sich im 17. Jahrhundert im ganzen in den gleichen Bahnen. Die römische Antike und die florentinische Hochrenaissance waren die Sonnen der französischen Bildhauerei dieses Zeitraums. Daneben machten sich niederländische Einflüsse geltend. Daneben fand aber hier und da, namentlich in der plastischen Bildniskunst, auch ein kräftiger national-französischer Rückschlag statt, der sich teils in unmittelbarer Naturauffassung, teils im Streben nach verstandesmäßiger Klarheit, teils in der Entfaltung national-französischer Eleganz Geltung verschaffte. Der italienische und der niederländische Einfluß gingen in Frankreich zu Anfang des Jahrhunderts unter dem Vortritt des Giovanni da Bologna aus Douai (S. 50) und seines Schülers Pierre Francheville (Francavilla) aus Cambrai (S. 50) Hand in Hand. Heinrich IV. berief Francheville 1601 nach Paris. Das von diesem und anderen vollendete, in der Revolution zerstörte Reiterdenkmal Heinrichs IV. von Giovanni da Bologna wurde erst 1614 auf dem Pont neuf in Paris enthüllt. Franchevilles vier eherne Sklaven vom Sockel dieses Denkmals und ein David seiner Hand haben sich im Louvre erhalten. Es sind Werke, die nur eine kalte, absichtlich zur Schau getragene Fertigkeit verraten. Als erste Vertreter der „naturalistischen Reaktion unter Ludwig XIII." nennt Gonse, dessen Werk auch neben den Schriften von Lemonnier, Jal, Dussieux und Aufsätzen der „Archives de l'art français" empfehlenswert bleibt, zunächst Barthólomé Prieur (S. 194) und den älteren Pierre Biard (S. 194), die wir schon unter den Meistern des 16. Jahrhunderts besprochen haben. Schon im 17. Jahrhundert aber entfaltete seine ganze Tätigkeit Michel Bourdin (um 1579—1640), dessen derbe, natürliche, etwas provinzielle Art sich in seinen Grabbildnissen, wie denen der Diana von Poitiers von ihrem Grabmal zu Anet in Versailles und des Großpriors Amador de la Porte im Louvre, ausspricht.

Eine andere Reihe französischer Bildhauer der ersten Hälfte des Jahrhunderts, die in Italien studiert hatten, konnten in ihren Idealschöpfungen den allgemeinen Stil ihrer italienischen Vorbilder nicht verleugnen, bewahrten in ihren Grabdenkmälern und Bildnisbüsten aber eine gesunde einheimische Art. Hierher gehört Simon Guillain (um 1581—1658),

der sich nach seiner Rückkehr aus Italien einigermaßen auf sein Volkstum besann, als Schulhaupt bedeutenden Einfluß ausübte und 1648 zu den Gründern der Académie de Peinture et de Sculpture gehörte. Von seinem Hauptwerke, dem Denkmal Ludwigs XIII. und Annas von Österreich (Abb.), das 1647 auf dem Pont au change in Paris errichtet wurde, haben sich die lebenskräftigen, breit aufgefaßten Bronzestandbilder des Königs, der Königin und ihres in großen Reiterstiefeln dargestellten Sohnes Ludwigs XIV. nebst dem manierierten Steinrelief des gefesselten Gefangenen im Louvre erhalten. Hierher gehört aber auch Guillains Nebenbuhler Jacques Sarrazin (1588—1660), der ebenfalls einer der zwölf Gründer der Akademie und ein gefeiertes Schulhaupt war, obgleich oder weil er in seiner Kunst die äußerlichen und theatralischen Seiten des französischen Wesens noch stärker als jener hervorkehrte. Schlicht-natürlich gehalten ist allerdings seine Kindergruppe mit einer Ziege (1640) im Naturgeschichtlichen Museum zu Paris; etwas äußerlich dekorativ hingegen erscheinen schon seine Karyatiden an Lemerciers Uhrpavillon des Louvre. Überladen und leer wirkt in seiner neuartigen Pracht, die schon zu den großen Grabmonumenten des Zeitalters Ludwigs XIV. hinüberleitet, sein Denkmal Condés (seit 1646), das jetzt in Chantilly steht. Als trefflicher Bildnismeister aber erscheint er in seiner bewegten, kräftig individualisierten Marmorgrabgestalt des an seinem Betpult knieenden Kardinals de Bérulle, das jetzt in der Kapelle des Collège de Juilly aufgestellt ist.



Simon Guillains Bronzestandbild der Anna von Österreich im Louvre. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Vollends ins Zeitalter Ludwigs XIV. leiten die Brüder François und Michel Anguier von Eu in der Normandie hinüber. Beide waren Schüler Guillains. François Anguier (1604—69) hat hauptsächlich Grabdenkmäler geschaffen. Sein Denkmal des Jacques-Auguste de Thou ist teilweise im Louvre wieder aufgebaut worden. Auf dem von Karyatiden getragenen Gehäuse, in dem der mit Bronzereliefs geschmückte Marmorsarg steht, sind die Marmorgestalten de Thous und seiner neben ihm knieenden beiden Gattinnen dargestellt, von denen die der Marie de Barbançon freilich Prieur zugeschrieben wird. Frischeres und Edleres als den de Thou und seine andere Gattin hat Sarrazin überhaupt nicht geschaffen. Von seinen übrigen im Louvre aufgestellten Grabmälern ist das der Herzöge von Longueville das beste. Das Schlachtenrelief seines Sockels fällt durch seinen schlichten Klassizismus auf.

Michel Anguier (1612—86) war vielseitiger, fruchtbarer und gewandter als sein Bruder. Berühmt waren seine dekorativen Arbeiten im Schlosse Vaux-le-Vicomte und in den Gemächern Annas von Österreich im Louvre. Weich und gefällig im ganzen, dürftig im einzelnen erscheinen seine weiblichen Allegorien in den Kuppelzwickeln und über den Langhausarkaden

der Kirche Val-de-Grâce (1662—67), deren Altarbaldachin mit dem der römischen Peterskirche wetteifert. Am berühmtesten sind seine Bildwerke an Blondels Porte-Saint-Denis (S. 262). Die reichen Trophäenstücke mit allegorischen Gestalten an den vier Wandpyramiden dieses Tores sind durch die Strenge und Schönheit ihres Aufbaues ausgezeichnet; die beiden großen Breitreliefs über dem Hauptbogen, die den Übergang über den Rhein und die Eroberung von Maastricht darstellen, sind anschaulich und flott durchgeführt. Heiter aber tritt Michel Anguier uns in seiner venusartigen Marmorstatue der Amphitrite im Louvre entgegen, die in ihrer eleganten Liebenswürdigkeit immerhin echt französisch empfunden ist.

Auch Gilles Guérin (1606—78) war mehr oder weniger von der realistischen Unterströmung des Zeitalters Ludwigs XIII. ergriffen. Am bekanntesten ist seine jetzt in Chantilly untergebrachte, 1653 von der Stadt Paris bestellte, zugleich naiv und pathetisch wirkende Gruppe des jugendlichen Ludwig XIV., wie er als Sieger der zu Boden gestürzten Gestalt der Fronde den rechten Fuß auf den Nacken setzt. Ludwig XIV. erscheint schon hier, wie in fast allen seinen späteren Bildnissen, in der an sich ohne Zweifel widersinnigen Zwittertracht eines römischen Imperators mit Allongeperücke.

Am deutlichsten tritt die gallofränkische Ader des Zeitalters natürlich bei jenen Bildhauern hervor, die hauptsächlich als Medailleure berühmt sind. An ihrer Spitze steht Guillaume Dupré von Sissonne (1574—1647). Als Großbildner schuf er wahrscheinlich das schöne Bronzestandbild Heinrichs IV. im Turiner Schlosse, sicher die lebendige Büste des Dominique de Vic von 1610 im Louvre. Als Medailleur aber verfertigte er eine große Anzahl von Schaumünzen, deren über 60 bekannt sind. Scharf, bestimmt, sprechend sind die Profilbildnisse ihrer Vorderseiten, fest, rein und weich die Allegorien ihrer Rückseiten durchgearbeitet. Duprés Denkmünze mit Heinrich IV. auf der Vorderseite, Gabrielle d'Estrées auf der Rückseite trägt die Jahreszahl 1597. Berühmt sind sein Pierre Jeannin von 1618 und seine Maria Medici im Wiener Münzkabinett, sein Brulart de Sillery im Louvre. Wie Dupré von Heinrich IV. zu Ludwig XIII., leitete sein größter Nachfolger, Jean Warin von Lüttich (um 1604—72), über den Courajod geschrieben, von diesem zu Ludwig XIV. herab. Seine großen Bildwerke, wie die scharf natürliche Bronzebüste Ludwigs XIII. im Louvre, das Marmorstandbild und die Marmorbüste Ludwigs XIV. in Versailles, verraten in ihrer kraftvollen Lebenswahrheit und sorgfältigen Durchbildung den flämischen Ursprung des Meisters. Seine Schaumünzen aber machten ihn völlig zum Franzosen. Sein Richelieu von 1630, sein Mazarin von 1640, seine Anna von Österreich mit dem kleinen Ludwig XIV. sind Duprés würdig. Die Medailleurkunst blieb fortan ein besonderer Ruhm Frankreichs.

Noch mehr als unter Ludwig XIII. drehte sich unter Ludwig XIV. die ganze französische Kunst um den König, den Hof und ihre Unternehmungen. In Versailles galt es nicht nur, das Schloß mit zahlreichen dekorativen Bildwerken zu schmücken, sondern auch die weiten Räume des Riesenparks mit einem Heer von Statuen und Gruppen zu bevölkern; und Charles Lebrun, dem wir erst unter den Malern nähertreten können, war die Seele aller dieser Unternehmungen. Vielfach gingen sogar die Entwürfe zu plastischen Bildwerken auf ihn zurück. Die selbständigsten künstlerischen Aufgaben boten die Königsdenkmäler auf den öffentlichen Plätzen der Städte, die Bildnisbüsten fürs Innere der Paläste und die Prachtgrabmäler der Großen in den Kirchen. Die gallofränkische Unterströmung ging jetzt, auch in der Bildhauerei, von der Bildnisplastik abgesehen, vollends in der galloromischen

Hauptströmung unter; aber schärfer noch als selbst Lemonnier und Gonse möchten wir auch hier das Gallische im Galloromischen betonen. Aller Aufwand von Pracht und Pathos führte in der französischen Bildnerei auch jetzt doch nur in Einzelheiten der bauschigen Kleidung und der hier und da wie vom Winde geblähten Gewänder zu barockem Schwulst; und selbst durch den steifsten und kältesten Klassizismus der französischen Bildhauer brechen immer wieder eine gewisse ruhige Klarheit, scharfe Charakteristik und schlanke Anmut als echt französische Eigenschaften hindurch. Ohne in Rom gewesen zu sein, wurde freilich jetzt auch in Frankreich kein Bildhauer mehr für voll angesehen.



François Girardons Denkmal Richelieus in der Sorbonne zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Der älteste Hauptmeister des Zeitalters Ludwigs XIV. ist **François Girardon** von Troyes (1628—1715), der Schüler François Anguiers gewesen und, nachdem er 1652 von Rom heimgekehrt, 1657 Mitglied der Akademie geworden war. Nicht erhalten hat sich sein Reiterstandbild Ludwigs XIV. auf der Place Louis-le-Grand (Vendôme). Der Entwurf dazu im Louvre aber läßt erkennen, daß es sich königlich gemessener Haltung befleißigte. Girardons Marmorbüsten Ludwigs XIV. und seiner Gemahlin im Museum zu Troyes sind großzügig und unnahbar aufgefaßt. Von seinen Versailler Arbeiten sind sein kalt pathetischer „Raub der Proserpina“ (1699) im Kolonnadengebüsch und sein anmutig lebendiges vergoldetes Bleirelief badender Nymphen am Pyramidenbrunnen die berühmtesten. Nach Lebruns Entwürfen arbeitete Girardon in der Apollongalerie des Louvre und in der Spiegelgalerie zu Versailles. Lebrun hat wahrscheinlich sogar sein gefeiertes Prachtdenkmal Richelieus in der Sorbonne (1694) entworfen (Abb.). Auf seinem Ruhelager sinkt der alte Staatsmann, eine naturwahre Gestalt, die freilich noch sterbend rhetorische Handbewegungen macht, rücklings in die Arme der „Religion“, die ihn auffängt, während die „Wissenschaft“ am Sockel,

schmerzerfüllt über seine Füße gebeugt, zusammenbricht. Mehr malerisch als plastisch empfunden, ist diese Gruppe mit der größten technischen Meisterschaft durchgeführt.

Zu den geschicktesten sonstigen Meistern, die den Park von Versailles ausstatteten, gehören der Römer Jean Baptiste Tuby (1630—1706), die Pariser Jean Raon (1624—1707) und Étienne le Hongre (1626—90). Auch der ältere Pierre Legros von Chartres (1629—1714) beteiligte sich an den dekorativen Arbeiten in Paris und Versailles, während sein Sohn, der jüngere Pierre Legros (1666—1717), zu den französischen Meistern gehört, die in Rom blieben, um hier im Bannkreise Berninis zu Italienern zu werden.

Von den niederländischen Bildhauern, die zu Franzosen wurden, ist neben dem Belgier Gerard van Opstal (1595—1668), dem Rektor der Pariser Akademie (1659), der Sarrazins Mitarbeiter am Uhrpavillon des Louvre, Girardons Nebenbuhler in den Gärten von Versailles war, vor allen der Holländer Martin van Bogaert (1640—94) zu nennen, der unter dem Namen Martin Desjardins 1671 in die Akademie aufgenommen wurde. Von seinem Standbild Ludwigs XIV. auf der Place des Victoires zu Paris haben sich nur die eleganten Sockelbildwerke im Louvre erhalten, wo seine lebenatmende Büste des Malers Mignard sein bestes Können offenbart. Auch jetzt noch also treten uns die Wechselbeziehungen entgegen, die zwischen der französischen Kunst auf der einen, der niederländischen und italienischen Kunst auf der anderen Seite bestanden.



Antoine Coysevox' Büste des Malers Mignard im Louvre. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

Der geistvollste eigentliche Schüler Girardons war der Pariser Robert le Lorrain (1666—1747), der 1737 die Leitung der Akademie übernahm. Er stand Girardon bei seiner Arbeit am Grabdenkmal Richelieus zur Seite; er arbeitete in Marly, in Saverne und in Versailles; er tritt uns als selbständiger Meister von Schwung und Feuer aber vor allem in seinem herrlichen Marmorrelief der Tränke des Viergespanns des Sonnenwagens über dem Stalleingang des Hôtel de Rohan (jetzt Nationaldruckerei) in Paris entgegen. Während das eine der Rosse aus einer großen Muschelschale säuft, die der Sonnengott selbst ihm reicht, geraten die anderen drei, die der Wagenlenker mit Mühe bändigt, in gewaltige Aufregung. Alles ist sprühendes Leben, alles ist stärkste, aber anmutigste Bewegung in diesem Meisterwerke Lorrains, das allerdings schon dem 18. Jahrhundert angehört.

Der Pariser Hauptmeister neben Girardon war Antoine Coysevox (1640—1720), der, noch vielseitiger und fruchtbarer als jener, seine klassizistische Gesamthaltung mit selbständigem Naturempfinden und französischem Schick zu vermählen verstand. Sein Biograph Jouin zählt an 300 Werke seiner Hand. Zu seinen schönsten dekorativen Arbeiten in Versailles gehören seine 23 in Stuck ausgeführten Kindergruppen und seine prächtigen Trophäensträuße in der Spiegelgalerie, gehört aber auch sein Stuckrelief im Kriegssaal, das Ludwig XIV. hoch zu Roß über seine Feinde dahinsprengend zeigt. Aus Marly stammen

seine beiden im Tuileriengarten aufgestellten kühnbewegten Flügelpferde, deren eines die Ruhmesgöttin, deren anderes Merkur, den Götterboten, trägt. Im Louvre stehen so tüchtige Bildwerke seiner Hand wie die Nymphe mit der Muschel und der Hirt mit der Flöte, die der üblichen Formensprache immerhin ein feines persönliches Leben einhauchen, wie der großmächtige Rhonegott, der immerhin ein gewisses Eigenleben atmet, und wie das liebenswürdig bewegte Schreitbild der Marie-Adelaïde von Savoyen, die als leichtgeschürzte Diana



Antoine Coysevox' Grabmal Mazarins im Louvre. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris.

mit ihrem Hunde dahineilt. Von seinen bei allem Schwulst ihrer Allongeperücken scharf und klar herausgearbeiteten Bildnisbüsten gehören die Bronzebüste des großen Condé, die Marmorbüsten Lebruns, Bossuets, des Malers Mignard (Abb. S. 270) und seiner selbst dem Louvre, stehen die Marmorbüsten jener Marie-Adelaïde, des Finanzministers Colbert und des Architekten Robert de Cotte in Versailles. Sein stolzes scharfes Bronzestandbild Ludwigs XIV., das 1689 im Hofe des Pariser Rathauses errichtet wurde, schmückt jetzt den Haupthof des Musée Carnavalet. Sein weicheres knieendes Marmorbildnis Ludwigs XIV. von dessen Votivdenkmal für Ludwig XIII. aber schmückt den Chor von Notre-Dame zu Paris.

Das älteste jener großen Grabdenkmäler, die das Zeitalter Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. kennzeichnen, ist dann das jetzt im Louvre aufgestellte Monument Mazarins (Abb.),

das Coysevox 1692 in schwarzem und weißem Marmor mit Bronzezutaten ausführte. Auf dem leeren Sarkophage kniet die Marmorgestalt Mazarins mit wohlwollenden und ausdrucksvollen Zügen. Hinter ihm hält ein Engelknabe das römische Rutenbündel als Sinnbild seiner Macht. Am Sockel sitzen die kalten allegorischen Gestalten der Tugenden. Coysevox' selbstbewußt aufgefaßtes Denkmal Colberts, dessen Hauptgestalt den Staatsmann auf den Knieen zeigt, befindet sich in der Kirche Saint-Eustache zu Paris. Am pathetischsten aber ist sein Marmordenkmal des Marquis de Vaubrun und seiner Gattin (1705) in der Schloßkapelle zu Serrant (Maine-et-Loire). Während der Feldherr sterbend zurücksinkt, schaut seine Gattin, mit der Rechten ihre Tränen trocknend, ihm angstvoll in die Augen. Das Sockelrelief, das den Übergang über den Rhein bei Altenheim darstellt, ist aus vergoldetem Blei.



Guillaume Coustous des Älteren „Roßbändiger" von Marly an der Place de la Concorde in Paris. Nach Photographie von Lévy in Paris.

Innerhalb des niemals völlig unbefangenen Stils seiner Zeit hat Coysevox immerhin Bedeutendes und auch französisch Empfundenes geleistet.

Coysevox' Hauptschüler, seine Neffen Nicolas und Guillaume Coustou von Lyon, leiten seinen Stil, ähnlich wie Le Lorrain den Girardons, in die leichtere, anmutigere Auffassung des 18. Jahrhunderts hinüber.

Nicolas Coustou (1658—1733), der drei Jahre in Rom gewesen war, arbeitete im Louvre, in Versailles und in Marly neben Coysevox. Bekannt ist sein anmutiger Fries spielender Kinder im Oeil-de-Boeuf-Saal zu Versailles. Am „Voeux de Louis XIII" in Notre-Dame schuf er die Kreuzigungsgruppe. Seine Hauptwerke sind die prächtige, große Gruppe des „Rhône" und der Saône aus Versailles, die jetzt im Tuileriengarten steht, und das schlanke, sehnige, etwas langweilige Marmorstandbild Julius Cäsars im Louvre.

Nicolas' Bruder, Guillaume Coustou der Ältere (1677—1748), war alles in allem wohl noch bedeutender als er. Seine großen Grabmäler, wie das des Kardinals Dubois in

Saint-Roch in Paris, sind allerdings nur Nachahmungen ähnlicher Schöpfungen seines Meisters. Seine Rossebändiger von Marly aber (Abb. S. 272), die jetzt am Eingang der Champs-Elysées stehen, gehen an edler Formenschlankheit und an freier Bewegtheit über ihre antiken und neueren Vorbilder hinaus; und sein Relief des Rheinüberganges im Vorraum der Schloßkapelle zu Versailles verrät in seiner weichen, flüssigen Verfeinerung bereits den Stil des 18. Jahrhunderts, dem es angehört. Auch Gonse läßt diese Meister jedoch dem Künstlerkreise des Grand siècle.

Außerhalb dieser ganzen Pariser Schule steht Pierre Puget (1622—94), der machtvolle Meister von Marseille, ohne den die französische Bildhauerei des 17. Jahrhunderts ihrer wuchtigsten Fülle entbehrte. Lagrange hat ihm ein ausführliches Buch gewidmet. Von Haus aus Schiffszimmermann, erprobte er an der Herstellung des reichen, bemalten Bildschnitzwerks, mit dem damals Bug und Heck der Schiffe geschmückt zu werden pflegten, seine Kunst als Maler und Bildner. Über seine Schiffskunst hat Auquier ein erschöpfendes Werk herausgegeben. Zwanzigjährig ging er nach Florenz, wo er sich bei Pietro da Cortona (S. 248) zum Maler bildete. Seine zweite italienische Reise aber führte ihn 1646 nach Rom, wo er sich unter dem Einfluß Berninis und der Antike zum Steinbildhauer entwickelte. Als Südfranzose neigte er von selbst nach Italien. Man könnte ihn als den Vertreter des italienischen Hochbarocks im Sinne Berninis in der französischen Bildhauerei bezeichnen, wenn sein eigenes heißes Temperament ihn nicht über jede Nachahmung hinaus in Bahnen getrieben hätte, die denen Berninis parallel liefen. Mit ungestümem, kräftigem Naturgefühl strebte auch er selbständig nach der plastischen Verkörperung mächtiger Leidenschaft in großer, bewegter Formensprache. Als Steinbildhauer machte er sich zuerst durch seine leidenschaftlich bewegten, athletischen, unter der Schwere ihrer Last mit schmerzverzerrten Mienen ächzenden Atlanten berühmt, die den Portalbalkon des Rathauses von Toulon (S. 257) tragen. Die reich mit Muscheln beladenen Hermenfüße, aus denen ihre Halbfiguren hervorwachsen, sind durchaus barock gehalten. Mit Michelangelos Sklaven aber sollte man sie nicht vergleichen. Dazu fehlt ihnen das Stilgefühl, mit dem der große Florentiner seine Subjektivität zügelte. Von den Aufträgen, die diese Touloner Atlanten Puget eintrugen, zeugen Schöpfungen wie sein Herkules im Kampfe mit der Hydra für das Schloß Vaudreuil, jetzt im Museum zu Rouen, und wie der derb-kräftige Akt des „gallischen Herkules" im Louvre.

Um 1660 ließ Puget sich in Genua nieder, wo er außer einigen weichen, malerischen, religiösen Marmorgruppen, wie der „unbefleckten Empfängnis Marias" im Albergo de' poveri und der Madonna von 1670 im Oratorio di San Filippo Neri, vor allem seine charaktervollen Meisterwerke in Santa Maria di Carignano (1661—67) schuf: den naturwahren hl. Sebastian, der, an einen Baum gebunden, sterbend in sich zusammensinkt, und den schwärmerischen hl. Ambrosius, der, in schwerflüssig bewegte Gewänder gehüllt, in barocker Wendung gen Himmel blickt. Puget zeigt in diesen Werken eine Beherrschung des Marmors durch den Meißel, wie sie gleichzeitig nur Bernini zu Gebote stand.

Nach 1670 finden wir Puget wieder als Schiffsbildhauer im Arsenal von Toulon beschäftigt, 1671 aber bestellte Colbert die beiden Marmorbildwerke für Versailles bei ihm, auf denen sein Weltruhm beruht. Beide gehören jetzt dem Louvre. Das eine ist die gewaltige Darstellung des Athleten Milon von Kroton (Abb. S. 274), der von wilden Tieren zerrissen wurde, da die Spalte des Baumstumpfes, den er mit den Händen auseinanderreißen wollte,

ihn festhielt. Seine Linke steckt eingeklemmt im Baumstumpf. Mit der Rechten sucht er vergebens den Löwen abzuwehren, der sich, von hinten anspringend, bereits in ihn festgebissen hat. Der mächtige Leib des Recken krümmt sich mit Anspannung aller Muskeln unter der zwiefachen Qual. Sein schmerzerfüllter Kopf ist ein Seitenstück zu dem des Laokoon (Bd. I, S. 386 ff.). Durchgeistigt ist hier nichts. Aber das vergebliche Ringen gewaltiger, durch ein herbes Geschick zur Ohnmacht verdammter körperlicher Kraft kommt Furcht und Mitleid erweckend zum Ausdruck.



Milon von Kroton. Marmorstandbild von Pierre Puget im Louvre. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris. Vgl. Text, S. 273.

Das andere dieser Bildwerke ist das berühmte Hochrelief, das den klassischen Augenblick darstellt, da Diogenes vor seinem Fasse dem mit großen Gefolge hoch zu Roß heransprengenden Alexander bittet, ihm aus der Sonne zu gehen. Rauschendes malerisches Leben erfüllt die Bildfläche. Die Überfüllung mit Nebenfiguren und der bauschig flatternde Mantel des Königs mahnen wohl an die barocke Nachbarkunst, der die Franzosen so wenig nachgaben. Aber die Fülle künstlerischer Einzelmotive, die Kraft der dargestellten Volkstypen und die Wucht der Wiedergabe des Vorgangs machen das Werk doch zu einer Meisterschöpfung hohen Ranges.

Weniger überzeugend als Pugets Milon wirkt seine völlig barock empfundene Marmorgruppe des Louvre, die die befreite Andromeda in Perseus' Armen zeigt. Realistischer noch als das Alexanderrelief erscheint Pugets großes Relief der Pest in Mailand (1694) im Sitzungssaale des Gesundheitsrates von Marseille. Das Museum dieser Stadt aber bewahrt sein großes Marmorrelief mit dem Profilbildnis Ludwigs XIV., das den Eindruck der Adlerzüge des Königs beinahe in der virtuosen Behandlung des Spitzenhalstuches und der Allongeperücke erstickt.

Wenn man Puget den französischen Michelangelo genannt hat, so hat man ihn zu hoch eingeschätzt; aber gerade weil er, nur der Zeitströmung und seinem Naturell folgend, außerhalb der akademischen Entwickelung der französischen Bildnerei des 17. Jahrhunderts steht, packt und fesselt er uns wie kaum ein zweiter französischer Meister seiner Zeit. Jedenfalls gehört er zu den charaktervollsten Erscheinungen der französischen Kunstgeschichte.

3. Die französische Malerei des 17. Jahrhunderts.

Mit besonderer Klarheit spiegelt die Entwickelung der französischen Kunst sich in der französischen Malerei des Grand siècle wider, deren Geschichte in den älteren Werken von Félibien, de Piles, d'Argensville, Lépicié, Mariette, de Chennevières, de Montaiglon, Dussieux wie in den neueren Schriften von Blanc, Berger, Merson, Lemonnier, Marcel, Mantz, Batiffol, Picavet und in zahlreichen Monographien gründlich untersucht worden ist. Die Parallelen zur französischen Literaturgeschichte (Corneille, Molière, Racine) treten hier besonders handgreiflich hervor. Der Unterschied zwischen der vielseitigeren, freieren, gewissermaßen nationaleren ersten und der akademisch klassizistischen zweiten Hälfte des Jahrhunderts, deren Richtung sich seit Ludwigs XIV. Selbstherrschaft (1661) doppelt zielbewußt entfaltete, erscheint hier in seiner ganzen Schärfe. Aber auch die Entwickelung der Künste aus vermeintlicher zünftiger Knechtschaft zu angeblicher akademischer Freiheit vollzog sich nirgends so typisch wie in der französischen Malerei dieses Zeitraums. Der Sieg der Akademie über die zünftige „Maîtrise“, der um 1671 völlig entschieden war, bedeutete tatsächlich doch den Sieg des Hergebrachten über das Selbständige, des Allgemeinen über das Eigenartige, des Erlernten über das Erschaute.

Eine Hauptaufgabe der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts war die Ausschmückung der Kirchen und Paläste, die wir entstehen sahen, mit mächtigen Wand- und Deckengemälden. Die kirchliche Glasmalerei, die in der gotischen Zeit die Wandmalerei vertreten hatte, lag in den letzten Zügen, wenngleich die lichtgrundigen Apostelfenster von 1625 in der Kathedrale zu Troyes und von 1631 in Saint-Eustache zu Paris noch eine gewisse Weiterentwickelung im Übergang zur Hellglasigkeit zeigen. Die französische Webemalerei aber, deren Teppiche in weltlichen öffentlichen Gebäuden noch oft genug die Wandmalerei ersetzten, errang jetzt von neuem, wenn auch zum Teil unter den Händen niederländischer Werkmeister und Arbeiter, die Vorherrschaft, die sie im 15. und 16. Jahrhundert an die Niederlande abgegeben hatte. Sie blühte in der Provinz wie in Paris und erreichte ihre höchste Blüte im „Hôtel“ der alten Färberfamilie Gobelin, in der „manufacture des Gobelins“ zu Paris, die der Finanzminister Colbert 1662 unter Ludwig XIV. verstaatlichte. Die Oberleitung erhielt Lebrun; die Vorlagen, die sich bis 1662 noch einigermaßen in den durch die Webetechnik bedingten Stilgrenzen hielten, dann aber malerisch reicher und weicher wurden, lieferten außer ihm auch eine Reihe der anderen maßgebenden Maler der Zeit.

Erhalten hat sich verhältnismäßig wenig von den zahlreichen französischen Wand- und Webemalereien des 17. Jahrhunderts. Doch sorgten die gleichzeitigen französischen Kupferstecher, die sich jetzt ebenfalls im Anschluß an ihre niederländischen Vorgänger zu selbständiger Bedeutung emporarbeiteten, dafür, daß ganze Folgen großer Wand- und Deckendarstellungen wenigstens in den Vervielfältigungen der Schwarzweißkunst auf die Nachwelt kamen. Robert Dumesnil und Duplessis haben den französischen Kupferstich zusammenfassend behandelt. Wie in Rom um Rafael, in Antwerpen um Rubens, bildeten sich jetzt in Paris Stecherschulen um die berühmten Maler wie Vouet, Poussin, Champagne, Lesueur, Lebrun, Mignard usw., die wir kennen lernen werden. Zu den ältesten Grabstichelkünstlern dieser Reihe gehört Claude Mellan (1598—1688), dessen empfindungsvolle Selbständigkeit in Historien- und Bildnisblättern Gonse in ein helleres Licht gerückt hat. War die Herstellung seines Christuskopfes mit einer einzigen, auf der Nasenspitze beginnenden Spirallinie auch eine Spielerei,

18*

so fehlt es selbst diesem Kopfe doch nicht an innerem Leben. Der bedeutendste Vouet-Stecher war Michel Dorigny (um 1617—60), der eifrigste Poussin-Stecher Jean Pesne (1623—1700); der große Gérard Audran (1640—1703) verewigte zahlreiche Hauptbilder Poussins, Lesueurs und Lebruns. Sein Zeitgenosse, der Antwerpener Gerard Edelinck aber, der ein Schüler Cornelis Galles in Antwerpen, François de Poillys (1622—93) in Paris war, vervielfältigte, zum Franzosen geworden, in seiner glänzenden Linientechnik nicht nur Hauptwerke Lebruns und Champagnes, sondern schuf auch selbständige Bildnisse. Andere französische Kupferstecher warfen sich ausschließlich oder vorzugsweise aufs Bildnisfach; und diese französischen Bildnisstecher, die manchmal von anderen gemalte, meist aber doch selbst entworfene Bildnisse stachen, gehören einerseits zu den bedeutendsten Kupferstechern der Welt, anderseits zu den größten Künstlern, die Frankreich hervorgebracht hat. An ihrer Spitze steht Robert Nanteuil von Reims (1623—78), der eine freie Linienmanier mit einer zarten, kurzen Strichelung, durch die er die Fleischteile darstellte, glücklich verband. Sein würdiger Schüler war der Antwerpener Pieter van der Schuppen (1623—1702). Noch glänzender aber entfaltete Antoine Masson (1636—1700), der Großmeister stofflicher Behandlung aller Stoffe, seine Grabsticheltechnik im Dienste einer scharf und wahr charakterisierenden Bildniskunst. Die völlig selbständigen Maler-Radierer werden wir unter den Malern kennen lernen.

Die Kleinkunst der Kupferstiche verdrängte gerade im Bildnisfach die Miniaturmalerei der Clouet-Schule, die, wie Bouchot gezeigt hat, im 17. Jahrhundert rasch zu handwerksmäßiger Schwäche herabsank. Nur die französischste Art der Kleinmalerei, die Schmelzmalerei von Limoges, entwickelte sich technisch noch einigermaßen weiter, brachte es aber nicht einmal im Bildnisfach zu künstlerisch selbständigen Leistungen. Ihr berühmtester Bildnismeister des 17. Jahrhunderts, der Genfer Jean Petitot (1607—91), arbeitete meist nach fremden Vorlagen.

Auch die französische Großmalerei war im 17. Jahrhundert keineswegs auf Paris beschränkt. Was die Provinzialmalerei in Städten wie Lyon, Rouen, Nantes, Bordeaux, Montpellier usw. leistete, die zum Teil auch mit staatlichen Kunstschulen beglückt wurden, haben Forscher wie Chennevières, Rondot usw. geschildert. Aber die Fäden der Entwickelung behielt, soweit Rom sie nicht anzog, doch Paris in der Hand. Die römische Hauptströmung teilte sich in die antike, die Renaissance- und die moderne Richtung. Fast alle namhaften französischen Meister dieses Zeitraums hatten Italien besucht. Anderseits waren schon unter Heinrich IV. niederländische Meister wie Frans Pourbus der Jüngere (1569—1622), dessen Bildnisse des Königs und seiner Gemahlin im Louvre berühmt sind, nach Paris berufen worden; und unter Maria de' Medici folgte 1621 der große Antwerpener Rubens, der die Galerie des Luxembourg-Palastes mit den berühmten halballegorischen Gemälden aus der Lebensgeschichte der Königin schmückte. Aber Einfluß gewann Rubens erst fünfzig Jahre später in Paris; und zu Franzosen wurden nach Frans Pourbus nur noch einzelne Niederländer, wie der Brüsseler Philippe de Champagne und der Antwerpener François Millet.

Die Hauptvertreter der gallofränkischen Unterströmung waren die drei Brüder Le Nain von Laon, Antoine (1588—1648), Louis (1593—1648) und Matthieu (1607—77) Le Nain (Monographie von Valabrègue), deren Hände nicht auseinanderzuhalten sind. Ein niederländischer Wanderkünstler in Laon soll ihr Lehrer gewesen sein. Ihre schlichten sittenbildlichen Schilderungen aus dem Volksleben, wie die „Schmiede", das „ländliche Mahl" (Abb. S. 277) und die „Bauernmahlzeit" im Louvre, stehen einzig in der französischen Kunst

dieses Zeitraums da. Ihre volkstümlichen Gestalten sind individuell und frisch gesehen, aber handlungslos, wie Photographengruppen, zusammengeordnet. Ihre Pinselführung ist trocken, ihr Gesamtton grau, aber von Einzellichtern durchspielt. Erst hundert Jahre später lenkte Chardin wieder in die Bahnen ein, die sie gewiesen.

Geistreicher und urwüchsiger sind die Darstellungen aus dem Volksleben von der Hand des Lothringers Jacques Callot (1592—1635), dem Meaume, Bouchot, Vachon und zuletzt Hermann Nasse gute Bücher gewidmet haben. In Rom durch den Kupferstecher Philippe Thomassin, in Florenz durch den Radierer Giulio Parigi gebildet, ist Callot selbst auch nur als Radierer und Zeichner bekannt. Seine lebendigen Radierungen aus dem italienischen Volksleben, wie die fünfzig „Capricci di varie figure“ (1617), machten ihn rasch berühmt. In Florenz wurde er Hofkünstler Cosimos II., in Nancy 1621 Hofkünstler Karls IV. von Lothringen. Seine Schilderungen des nordischen Volks- und Kriegslebens sind von nationalem Eigenleben erfüllt. Wirken manche seiner skizzenhaften Radierungen mit ihren langen, dünnen, kleinköpfigen Gestalten auch manieriert genug, so sind seine sorgfältig in malerischer Ätztechnik durchgeführten Hauptfolgen, wie die Geschichte des verlorenen Sohnes (1635), die Zigeunerzüge (1625—28), die kleinen und die großen „misères de la guerre“ (1632 und 1633), doch wahre Wunder an unmittelbarer Auffassung, scharfer Charakteristik, malerischer Gruppen- und Massenbildung sowie geistreicher Einfügung der Gestalten und Gruppen in die leicht hingeworfenen offenen Landschaften. Nasse, der Callots Entwickelungsgeschichte gut dargestellt hat, zählt 142 Blätter seiner Hand. „Er schuf“, sagt Nasse, „der Radierkunst eine neue Technik und eine neue rhapsodische Form, er wirkte mit seiner ‚Welt des Mikrokosmos‘ befruchtend und anregend auf ungezählte Stecher aller Länder, aller Zeiten.“


Ländliches Mahl. Gemälde der Brüder Le Nain im Louvre. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Ein echter Franzose, der Callot und den Le Nain verwandt erscheint, ist Abraham Bosse (1605—78), der Radierer von Tours (Monographie von Valabrègue), der lebensvolle Schilderer der Typen, Trachten und Sitten der höheren Stände Frankreichs, denen er wahrheitsliebend, aber keineswegs rücksichtslos, den Spiegel vorhält.

Den Spuren der italienischen Realisten des Jahrhunderts hingegen folgt Valentin de Boulogne (Le Valentin) von Coulommiers (1591—1634), dessen Name und Lebensdaten, nachdem Dauvergne sie festgestellt, nicht immer wieder verschoben werden sollten. Er lebte und starb in Rom. Schon sein großes, für die Peterskirche gemaltes, jetzt im Vatikan verwahrtes Gemälde des Martyriums der Heiligen Processus und Marcinianus kennzeichnet ihn als Nachfolger Caravaggios. Seine Historienbilder im Louvre und in französischen Provinzialsammlungen, wie sein „Emmaus“ in Nantes, seine „Würfler um des Heilands Rock“ in Lille, bestätigen diesen Eindruck. Vollends caravaggesk aber erscheinen seine lebensgroßen Sittenbilder, wie die beiden Konzertstücke, die Wahrsagerin und die Trinker im Louvre. Seine

Kunst zweiter Hand, in der manchmal ein Funke französischen Empfindens aufglüht, gehört trotz ihres Realismus der gallorömischen Richtung an.

Auch Jacques Courtois von Saint-Hippolyte, der in Rom, wo er lebte und starb, Jacopo Cortese, il Borgognone, genannt wurde (1621—76), einer der berühmtesten Schlachtenmaler des 17. Jahrhunderts, gehört zu den französisch-römischen Realisten. Eine niederländische Ader hatte er höchstens, insofern sein Vorbild Michelangelo Cerquozzi (S. 252) niederländische Einflüsse verarbeitete. Offenbar aber hatten auch die Schlachtenbilder Salvator Rosas (S. 254) es ihm angetan. Er stellte vorzugsweise massig bewegte, farbig gesehene Reiterschlachten vor breit aufgefaßten, in gelblichen Staub und Rauch gehüllten Landschaften dar, die seinen Bildern, wie sie uns z. B. im Louvre, in Dresden und in römischen Sammlungen entgegentreten, ein malerisch reizvolles atmosphärisches Leben verleihen.

Auch der Pariser Simon Vouet (1590—1649) war in Rom, wo er 1613 auftauchte, bald ein Gemälde für die Peterskirche schuf und zahlreiche Schüler bildete, zum Italiener geworden. Aber gerade er verpflanzte die italienische Kunst des 17. Jahrhunderts nach Frankreich, wohin er 1627 als premier peintre Ludwigs XIII., mit Ehren und Aufträgen überhäuft, zurückkehrte. Nur aus den Stichen seiner Schwiegersöhne Michel Dorigny und François Tortebat (gest. 1690) kennen wir einige der großen dekorativen Hauptarbeiten seines Lebens, die er in französischen Schlössern ausführte, können wir uns die Fülle seiner dekorativen Einbildungskraft und die Leere seiner allgemeinen Formensprache vergegenwärtigen. Aber auch seine beiden erhaltenen Webemalereien im Musée des Gobelins, von denen das „Opfer Abrahams" berühmt ist, und seine zahlreichen großen Ölgemälde im Louvre kennzeichnen die internationale Gesinnungsschwäche seines Stils. Dauerndes hat Vouet Frankreich nur durch seine Schüler geschenkt.

Vouets Zeitgenosse, der Pariser Jacques Blanchard (1600—38), hatte in Italien nicht sowohl römische als venezianische Einflüsse verarbeitet. Er kehrte 1627 zugleich mit Vouet nach Paris zurück. Nach seinen Louvrebildern, wie der Caritas, zu urteilen, verdient er den Ehrennamen eines französischen Tizian nicht. Aber es ist bemerkenswert, daß neben der bolognesisch-römischen auch die venezianische Schule schon jetzt Eroberungen in Frankreich machte.

Der eigentliche Klassiker der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts war Nicolas Poussin (1593—1665), der große Normanne von Les Andelys, der die gallisch-römische Richtung der französischen Kunst mit offensichtlicher Hinneigung zur Antike und zur Renaissance Rafaels am entschiedensten vertrat. Immer ordnet er die Individualität der Einzeltypen dem anempfundenen römischen Schönheitsgefühl unter; und dennoch drückt er allen seinen Schöpfungen seinen französischen Eigenstempel auf. Das Streben nach innerer Einheit, verständiger Klarheit und voller Überzeugungskraft der dargestellten Vorgänge führt ihn zur sorgfältigsten Durchbildung jeder Gebärde und Miene, aber auch des Kerns jeder zuerst geistig erfaßten, dann sichtbar veranschaulichten Handlung. Füllfiguren und unnötiges Beiwerk haßt er. Jede seiner Gestalten spielt eine notwendige, berechnete und empfundene Rolle im Linienrhythmus und in der Veranschaulichung des Inhalts seiner Schöpfungen. Auch den Charakter seiner meist den römischen Bergen entlehnten Landschaften, die in seinen verhältnismäßig kleinfigurigen Gemälden eine wichtige Rolle spielen, ja manchmal zur Hauptsache werden, paßt er dem Charakter der geschilderten Vorgänge an. „Je n'ai rien negligé", sagte er selbst.

Seine Kunst ist zunächst Linienkunst, Zeichenkunst. Seine Färbung ist ungleich, anfangs bunter, später tonvoller, manchmal hart und trübe. Aber in seinen besten Bildern weht doch ein echtes, von warmen Lichtern durchspieltes Helldunkel, und seine Landschaften hüllen ihre edlen Bergumrisse, ihre üppigen Laubbäume, ihre wohlverteilten Prachtgebäude meist in ein eindrucksvolles Ideallicht. Gerade als Landschafter faßte Poussin das ganze Können seiner niederländischen und italienischen Vorgänger mit überlegenem Einheitssinne zusammen und schuf eine Richtung, die Jahrhunderte nachwirkte. Wenn wir uns für Poussins strengen Klassizismus auch nicht begeistern können, so müssen wir doch anerkennen, daß er überzeugend und stimmungsvoll auszudrücken versteht, was er zu sagen hat.



Die Marter des heil. Erasmus. Gemälde von Nicolas Poussin im Vatikan. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 280.

Die Geschichte der Kunst Poussins, die zuerst Bellori und Félibien, dann Bouchitté, John Smith und Maria Graham, zuletzt Denio und Advielle zusammengefaßt haben, beginnt erst in Rom, wo der Meister 1624 auftauchte. Was er in seiner Heimat von Quentin Varin, in Paris von den Niederländern Ferdinand Elle und Georges Lallemand gelernt, wissen wir nicht. Sicher haben Stiche der Rafael-Schule schon in Paris seine Richtung beeinflußt. Daß er in Rom das antike Wandgemälde „die aldobrandinische Hochzeit" (Bd. I, S. 341, 418 u. 419) kopierte, kennzeichnet seine ganze dortige Weiterentwickelung. Seine ersten greifbaren Bilder, die er um 1630 in Rom für den Kardinal Barberini malte, der Tod des Germanicus in der Galerie Barberini und die Zerstörung Jerusalems, deren Wiederholung die Wiener Galerie bewahrt, sind gedrängter und voller angeordnet als seine späteren Werke, verraten aber doch schon alle seine eigensten Eigenschaften.

Poussins scheinbar weites Stoffgebiet beschränkt sich fast ausschließlich auf die antike Mythologie und Geschichte, auf das Alte Testament und auf die christlichen Vorwürfe, die er keineswegs inniger beseelte als die heidnischen. Marterszenen lagen ihm nicht. Freilich stellt

gleich das Hauptwerk seiner ersten römischen Zeit (1624—40), sein für die Peterskirche gemaltes, hier durch eine Mosaikkopie ersetztes großes Gemälde der vatikanischen Galerie den Martertod des hl. Erasmus anschaulich genug dar (Abb. S. 279). Aber Poussin sucht den entsetzlichen Vorgang auch hier durch mildes Schönheitsgefühl so weit wie möglich zu verklären. Zu seinen berühmtesten Gemälden dieses Zeitraums, die maßvoll bewegt erscheinen, gehören der „Raub der Sabinerinnen", „Die Mannalese" und die (ältere) „Findung Mosis" im Louvre, die erste Fassung der „Sieben Sakramente" im Belvoir Castle, der rafaelisch angehauchte „Parnaß" in Madrid und die alexandrinisch empfundene „Verfolgung der Syrinx durch Pan" in Dresden.

Von den Gemälden, die Poussin während seines zweijährigen Aufenthalts in Paris als premier peintre du roi (1640—42) geschaffen, zeigt das Wunder des hl. Xaverius im Louvre ihn als Kirchenmaler von seiner besten Seite. Seine Entwürfe für die Ausschmückung der Louvregalerie aber sind nur im Stichwerk Pesnes erhalten.

Von den zahlreichen Gemälden der letzten römischen Zeit Poussins (1642—65) erregte die zweite Folge der Sakramente (Bridgewater Gallery, London) Aufsehen durch die Darstellung des Abendmahls als römisches Triklinium mit liegenden Gästen. Die älteste seiner berühmten Landschaften, die Landschaft mit Diogenes, der seinen Becher wegwirft, im Louvre, ist 1648 gemalt. Das Hirtenidyll „Et in Arcadia ego" im Louvre und das „Testament des Eudamidas" in der Galerie Moltke zu Kopenhagen gehören zu seinen stilvollsten Schöpfungen. Wir können seine zahlreichen Bilder im Louvre, in London, Dulwich, Madrid, Petersburg, Dresden usw. hier nicht aufzählen. Die Darstellungen, die ihn zum Vollender der „historischen" oder „heroischen" Landschaft machten, wie das großzügige und doch intime Gemälde mit Orpheus und Eurydike von 1659 im Louvre und die vier mächtigen Landschaften derselben Sammlung (1660—64), die die vier Jahreszeiten mit Vorgängen aus dem Alten Testamente beleben, gehören dem letzten Jahrzehnt seines Lebens an.

Einen eigentlichen Schüler hat Poussin nur auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei gebildet, seinen von französischen Eltern in Rom geborenen, auch zu Rom gestorbenen Schwager Gaspard Dughet (1613—75), der auch Gaspard Poussin genannt wird. Dieser verarbeitete die Motive des Albaner- und Sabinergebirges zu großen, stark stilisierten, schon am Schema ihres „Baumschlags" kenntlichen, manchmal mit Sturm- und Wetterwolken ausgestatteten Ideallandschaften, in deren Figurenzutaten er sich eher von bestimmten Vorgängen als von der antiken Tracht oder der heroischen Nacktheit lossagte. Er hauchte besonders der landschaftlichen Wandmalerei, die sich längst in Italien eingebürgert hatte (S. 60), neues Leben ein. Die Paläste der römischen Großen (Doria, Colonna) schmückte er mit umfangreichen Landschaftsfolgen. Durch seine Landschaftsfresken mit Darstellungen aus der Geschichte des Propheten Elias in San Martino ai Monti aber brachte er eine besondere, von dem Verfasser dieses Buches untersuchte Gattung kirchlicher Malerei, die der Belgier Paul Bril in Rom verbreitet hatte, zur künstlerischen Vollendung. Einzelbilder Dughets besitzen alle größeren Galerien. Charakteristisch sind z. B. seine Gewitterlandschaft und sein „Grabmal der Cäcilia Metella" in der Wiener Galerie. Auch als Radierer ist er geschätzt.

Kaum durch die Poussins beeinflußt, reiht sich ihnen doch zunächst der „Rafael der Landschaftsmalerei" an, Claude Gelée (1600—82), genannt Claude Lorrain, der Lothringer von Chamagne, der freilich weder als Franzose geboren wurde, noch in Frankreich gelernt oder gelebt hatte, vielmehr jung nach Rom kam, wo der Carracci-Schüler Agostino Tassi

(S. 246) ihn unterrichtete. Unsere Kenntnis des Meisters verdanken wir, nächst ihm selbst, Sandrart und Baldinucci, namentlich Mrs. Pattison und Em. Michel. Wenn in Claudes Kunst aber auch keine französischen, sondern nur niederländische und italienische Elemente hervortraten, denen sich ein unpersönlicher Einfluß des deutschen Römers Adam Elsheimer (1578—1610) gesellt, so wollen wir ihn, da er französischem Sprachgebiet, das später an Frankreich fiel, entstammte, der französischen Kunst doch nicht streitig machen.

Die früheste erhaltene Jahreszahl, 1636, findet sich auf einer seiner 27 echten Radierungen, deren beste, wie „die Furt" von 1636 (Robert-Dumesnil, Nr. 8) und „der Hafen" (Robert-Dumesnil, Nr. 15), zu den technisch feinsten und künstlerisch reizvollsten Blättern der Zeit gehören.

Wie sorgfältig Claudes Naturstudien waren, zeigen zahlreiche Zeichnungen zu seinen Gemälden im British Museum und in anderen Sammlungen. Aber diese meist in der Umgebung Roms gezeichneten Studien sind nur die Bausteine zu seinen ausgeführten Ideallandschaften. Auf manchen bilden mächtige römische Säulenruinen oder antike Tempel und Paläste neben Prachtbäumen die Vordergrundkulissen. Im Gegensatz zu Poussins Berggründen aber liebt er freie Blicke über leichtgewelltes Flachland mit Seen, Flüssen und Bogenbrücken und über Häfen mit Prachtbauten bis zum unbegrenzten Meereshorizont. In edlen Linienzügen wachsen die Gründe auseinander hervor. Im Vordergrunde führt er Kräuter, Blumen und die Blätterzweige herrlicher Riesenbäume in liebevoller Einzelbildung durch. Bis zum fernsten Hintergrunde aber erfüllt er seine Bilder mit heiterem hellen Sonnenlichte. Hier erscheint er geradezu als Pfadfinder. Wagt er es doch, den Sonnenball in Morgen- oder Abendglut, aber auch in voller Mittagshelle am Himmel zu malen und sein Strahlenlicht durch die Baumwipfel zittern oder in den Kräuselwellen des Meeres glitzern zu lassen.

Dabei hat Claude, abgesehen von einigen idealen Hafenbuchten mit antikisierenden Prachtbauten (z. B. im Louvre, in den Uffizien, in London und München), von einigen idyllischen Hirten- und Herdenlandschaften (z. B. in Berlin, München, Budapest und im Louvre) und von einigen freien Ortsansichten (wie Tivoli in Windsor und Grenoble, Castel Gandolfo im Palazzo Barberini, Forum Romanum im Louvre), seinen Bildern doch stets einen geschichtlichen, meist der heidnischen Mythologie oder dem Alten Testamente, seltener der christlichen Welt entlehnten Vorgang eingefügt. Tragische Stoffe aber passen nicht in die lichten elysischen Gefilde seiner Landschaften; und die anmutigen Figurengruppen, mit denen er seine heiteren Geschichten erzählt, pflegt er eigenhändig zu entwerfen und den großen Linienzügen seiner Landschaften einzufügen, ihre Ausführung aber gern Figurenkünstlern von Fach, wie Lauri, Miel und Guillaume Courtois, zu überlassen. Jedenfalls ist es ungerecht, seine Bilder mit Ruskin nach der inneren Logik dieser nebensächlichen Figurengruppen seiner Darstellungen zu beurteilen.

Zur Beglaubigung seiner Schöpfungen legte Claude das „Liber Veritatis" an, eine Sammlung von 200 leicht getuschten Federzeichnungen, die teils als Entwürfe zu seinen Bildern, teils als Skizzen nach ihnen anzusehen sind. Die meisten seiner Gemälde, nicht alle, sind in der Tat durch dieses Sammelwerk beglaubigt, das dem Duke of Devonshire in Chatsworth gehört und schon 1777 durch Earlom und Boydell vervielfältigt wurde.

Eine bemerkenswerte Entwickelung hat Claude, nachdem er um 1630 seinen Stil gefunden, nur noch in bezug auf seine Farbenstimmung durchgemacht. Seine ältesten Bilder, wie das „Forum Romanum" und der frühe Seehafen (L. V. 9) des Louvre, sind schwer und

braun im Ton. Selbst sein feuriges Seehafenbild von 1644 in London ist noch fuchsig in der Farbe. Aber schon das „ländliche Fest" und der zweite „Seehafen" des Louvre (L. V. 14) von 1639 sind von goldigem Lichte durchstrahlt; und warmes Goldlicht füllt auch sein drittes Hafenbild im Louvre (L. V. 96) von 1646, seine „Königsweihe Davids" ebendort und seine berühmte „Mühle" (Isaak und Rebekka) im Palazzo Doria zu Rom, von der die National Gallery zu London eine Wiederholung besitzt. Den Übergang zum Silberton bezeichnen seine herrliche „Flucht nach Ägypten" (1647) in Dresden, seine leuchtende „Königin von Saba" in London (1646) und sein „feuriger Busch" (1654) in der Bridgewater Gallery. Hauptbilder



Der Morgen. Gemälde von Claude Lorrain in der Ermitage zu Petersburg. Nach Photographie von F. Hanfstaengl, München.

klaren, kühlen Silbertons aber sind die Meerbucht mit Akis und Galatea (1657) in Dresden, die römische Ruinenlandschaft (1651) im Grosvenor House in London und die vier Petersburger Landschaften mit Jakob und Rahel, mit der Ruhe auf der Flucht (1654), mit Tobias und mit Jakobs Ringen mit dem Engel, die als Morgen (Abb.), Mittag, Abend und Nacht bezeichnet werden. Wärmer und weicher wirken wieder Claudes Bilder aus den sechziger Jahren, wie der Raub Europas (1667) im Buckingham Palace, das Küstenstück mit dem Spiegelbild der Sonne (1667) in der Bridgewater Gallery zu London und die Landschaft mit der Verstoßung Hagars (1668) in der Pinakothek zu München. Schließlich wurde er schwächer, verblasener und kälter. Wir können seine Meisterwerke, deren meiste sich in der Londoner Nationalgalerie, im englischen Privatbesitze, im Louvre, in Madrid, in Petersburg und in Rom befinden, hier nicht herzählen. Ist Claudes Ruhm in den letzten Jahrzehnten, die sich an die moderne Darstellung des Freilichts gewöhnt haben und der dekorativen Bauten und Baumgruppen

Claudes in Theaternachbildungen überdrüssig geworden sind, auch zusehends verblaßt, so wird man ihm seine kunstgeschichtliche Stellung als Pfadfinder auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei doch nicht abstreiten können; und unbefangene Kunstfreunde werden von der äußeren Schönheit und der inneren Lichtfreudigkeit seiner Gemälde nach wie vor angezogen werden.

In Poussins und Claudes landschaftlichen Bahnen, die Lanoë und Brice erforscht haben, bewegten sich in Frankreich dann einerseits der Antwerpener französischer Abkunft François Millet (1642—79), Francisque genannt, der seine weichere, farbigere Landschaftskunst in Paris ausübte, anderseits Franzosen wie Pierre Patel (gest. 1667), dessen Sohn Pierre Antoine Patel (gest. 1708) und Étienne Allegrain (1644—1736), geschickte Meister, die jedoch in äußerlicher Nachahmung stecken blieben.

Tiefer und nachhaltiger wirkten die Historiengemälde Poussins. Am nächsten stand ihm Jacques Stella von Lyon (1595—1657), ein vielbeschäftigter, aber nüchterner Meister, der sich seit 1623 in Rom an ihn angeschlossen hatte. Bedeutender und selbständiger war Philippe de Champagne von Brüssel (1602—74), Poussins Pariser Jugendgenosse, der seit 1621 in Frankreich weilte (Monographien von Bouchitté und Gazier). Seiner Weiterentwickelung fehlt der Einfluß der römischen Antike. Dafür war er vorzugsweise Kirchenmaler. Er schuf nicht nur für das Kloster Port-Royal der Jansenisten, denen er sich anschloß, sondern auch für das Kloster Val-de-Grâce und für verschiedene Pariser Kirchen große Folgen religiöser Darstellungen. Von seinen Bildern aus Port-Royal befinden sich das Abendmahl und das Nonnengebet (mit der kranken Tochter des Meisters), von seinen Gemälden aus Val-de-Grâce hängt das Mahl beim Pharisäer im Louvre, während andere Kirchenbilder seiner Hand ins Brüsseler Museum gekommen sind. Eine gewisse Wärme der religiösen Empfindung läßt sich diesen Bildern, die weder niederländisch noch italienisch, also doch wohl französisch wirken, nicht abstreiten; aber ihr künstlerischer Stil ist trotz ihres bedeutenden Könnens etwas charakterlos in Formen und Farben. Dagegen tritt der niederländische Ursprung des Meisters in seinen Bildnissen bedeutend hervor, denen die schlichte Unmittelbarkeit seiner Auffassung vornehmer Persönlichkeiten, die Sicherheit seiner zeichnerischen, die ruhige Flüssigkeit seiner malerischen Technik eine hohe Sonderstellung unter den zeitgenössischen Bildnissen anweist. Sein „Kardinal Richelieu" im Louvre wird mit Recht gefeiert.

Meister wie der vielseitige Pariser Laurent de la Hyre (1606—56) und wie Nicolas Mignard von Troyes (1615—68), der nach seinen Gemäldefolgen in Avignon Mignard d'Avignon genannt wurde, zeigen keine ausgesprochene Eigenart. Sébastien Bourdon von Montpellier (1616—71) aber, der in Rom nicht nur Poussins Historien, sondern auch Cerquozzis Volksstücke (S. 252) studierte (Monographie von Ponsonailhe), bewahrte sich trotz der Vielseitigkeit seines Stoffgebietes und seiner Anlehnungen an Poussin und die Italiener ein gewisses warmes malerisches Eigenempfinden, das am frischesten in seinen Volksstücken mit landschaftlichen Gründen hervortritt. Die Louvregalerie besitzt 17, das Museum seiner Vaterstadt 12 Bilder seiner Hand. Radiert hat er 44 Blätter.

Der berühmteste aller dieser aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts hervorgegangenen Akademiker war indessen Eustache Lesueur von Paris (1616—55), der Schüler Vouets, der, ohne Rom besucht zu haben, selbständig zum stillen, einfachen Stil Rafaels und Poussins überging. Am besten hat ihn immer noch Guillet de Saint-Georges gewürdigt. Auch er war Idealist; aber er sah die Welt nicht, wie Poussin, mit heidnischen, sondern mit christlichen Augen an. Auch er wußte schlicht und verständlich unter Ausscheidung alles

Überflüssigen zu erzählen; aber in seinen echt pariserischen Typen bricht manchmal eine gallofränkische Unterströmung hervor.

Seine berühmten Wand- und Deckenbilder aus dem Palais Lambert de Thorigny (S. 261) befinden sich heute im Louvre. Sechs Bilder aus dem Leben Amors zeigen noch den von Vouet abhängigen Jugendstil des Meisters. Das Deckengemälde des Sturzes Phaëthons und die fünf Wandbilder der neun Musen wirken klassizistisch im Sinne Rafaels und Poussins. Im Louvre aber befinden sich auch die 27 Darstellungen des Lebens des hl. Bruno aus dem kleinen Kreuzgang der Chartreuse (1645—48), die immerhin eine nationalfranzösische Ader verraten. Die Unmittelbarkeit ihrer Auffassung und die Anschaulichkeit ihrer Erzählweise wird man nachempfinden, ohne ihre malerischen Eigenschaften zu rühmen.

An der Spitze der großen französischen Dekorationskünstler, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Stil Ludwigs XIV. schufen, steht der Pariser Charles Lebrun (1619—90), der vielseitige, fruchtbare Meister, dessen wir, da er Kunstschöpfungen jeder Art entwarf, schon wiederholt gedacht haben. Über ihn schrieb zuerst Guillet de Saint-Georges, schrieben später z. B. Genevay, Jouin und Merson. Er wurde nicht nur premier peintre du roi, sondern auch der erste Direktor der Kunstakademie und der Gobelinsfabrik. Sein Name ist unzertrennlich mit der Palastdekoration seiner Zeit verknüpft. Ursprünglich Schüler Vouets, schloß gerade er sich in Rom zunächst an Poussin an und studierte mit Feuereifer die Antike, ging dann aber zu Pietro da Cortona (S. 248) über, dessen großer Deckenmalerei die seine entsproß. Die Gesamtwirkung auch seiner Dekorationskunst ist unzweifelhaft barock; aber er geometrisiert im französischen Sinne die Feldereinteilungen Cortonas, verschärft dessen figürliche Formensprache, bereichert das Schmuckwerk der Hermen, Kartuschen und Halbkränze durch neue Erfindungen, unter denen die Trophäen eine Hauptrolle spielen, und erfüllt auch das Beiwerk mit einer deutungsbedürftigen Sinnbildlichkeit. Auch die Einzelgemälde seiner Gesamtdekorationen zeichnen sich bei leeren Gemeinformen durch theatralischen Schwung, barocke Bewegtheit und archäologische Gelehrsamkeit aus. Von seinen Webemalereien haben sich einige im Gobelinsmuseum, andere im Garde-Meuble in Paris erhalten. Die Hauptschöpfungen des Meisters bleiben jedoch seine Deckenmalereien. Nach seiner Rückkehr aus Rom (1646) malte er neben Lesueur im Hôtel Lambert de Thorigny; und seine hier erhaltenen Deckenbilder aus dem Leben des Herkules gehören zu seinen frischesten und natürlichsten Schöpfungen. An der Decke der Apollongalerie des Louvre strahlen Lebruns Darstellungen des Abends, der Nacht, der Reiche der Gewässer und der Erde noch heute in berückender Pracht. Sein eigentliches Hauptwerk, die Decke der langen Spiegelgalerie im Schlosse zu Versailles (1679—83), schildert in 9 großen Hauptfeldern und 18 kleineren Nebenfeldern die Geschichte Ludwigs XIV. in wundersamer Verquickung geschichtlicher und sinnbildlicher Vorgänge und Gestalten. Dazu im Saale des Krieges „die ruhmreichen Schrecken des Krieges", im Saale des Friedens „die üppigen Segnungen des Friedens". Alles prunkvoll, alles prächtig; aber alles auch oberflächlich und äußerlich und nicht einmal in dekorativer Beziehung in einwandfreien Verhältnissen.

Auf Lebruns zahlreiche Staffeleibilder, auch nur auf die 26 des Louvre, einzugehen, würde uns nicht fördern. Als Bildnismaler zeigt das stattliche Jabachsche Familienbildnis in Berlin ihn von seiner besten Seite. Im Grunde blieb er stets und überall derselbe. Erwärmen kann uns seine Kunst nicht.

Lebruns Nebenbuhler und Gegner Pierre Mignard (1612—95), der zum Unterschiede von seinem älteren Bruder (S. 283) Mignard le Romain genannt wurde (Monographien von Lépicié, Monville, Huchard), rückte, obgleich er älter war als Lebrun, erst nach dessen Tod in alle seine Ämter und Ehren ein. Auch er war Schüler Vouets gewesen, auch er hatte in Rom, wohin er 1635 zog, von Rafael, Poussin und den Carracci-Schülern gelernt, war aber nach seiner Heimkehr (1657) Rubensschen Einflüssen zugänglich gewesen und schloß sich mit Bewußtsein der koloristischen im Gegensatz zur zeichnerischen Richtung an. Seine gewaltigste Schöpfung ist seine große, 1663 vollendete Darstellung der Paradiesesherrlichkeit in der Kuppel von Val-de-Grâce, ein für die Untersicht berechnetes Riesenbild mit über 200 Gestalten von dreifacher Lebensgröße: im Zenit die Dreieinigkeit, rings in immer weiteren Kreisen die himmlischen Heerscharen und die Seligen des Alten und des Neuen Bundes. Das keineswegs wohlerhaltene, etwas eintönige Werk war diesseits der Alpen einzig in seiner Art.

Pierre Mignards historische Staffeleibilder kann man im Louvre studieren. Seine anmutigen Madonnen wurden als „Mignarden" gefeiert. Die neue niederländische Unterströmung, die an Rubens anknüpfte, tritt besonders in seinen Bildnissen hervor, die wegen der kecken Natürlichkeit ihrer Auffassung, der Flüssigkeit ihres Vortrags, der frischen Helligkeit ihrer Färbung bewundert werden. Im Louvre hängt z. B. sein Familienbild des Grand Dauphin, in Berlin eins seiner besten weiblichen Bildnisse, das schon nach Reizen strebt, die der ersten Hälfte des Jahrhunderts fremd gewesen waren.

Die pathetisch-zeichnerische Richtung der französischen Malerei der zweiten Hälfte des Jahrhunderts versiegte beinahe plötzlich mit Lebruns Tode (1690). Der Kampf zwischen der koloristischen und der zeichnerischen Art hatte schon seit zwanzig Jahren getobt. An der Akademie hielt Gabriel Blanchard (1630—1704), der begabte Sohn Jacques Blanchards (S. 278), heftige Reden zugunsten der Farbe, hielten Philippe und sein Neffe Jean Baptiste de Champagne (1631—81) Gegenreden zugunsten der zeichnerischen Auffassung. Von den Kritikern verteidigte Félibien (1609—95) den zeichnerischen Idealismus, Roger de Piles (geb. 1653) den koloristischen Realismus. Hie Poussin, hie Rubens war die Losung. Lebrun hatte ein Machtwort zugunsten Poussins gesprochen. Gleich nach Lebruns Tode aber begann schon mit dem Siege Mignards der Umschwung. Pierre Marcel hat der französischen Übergangskunst, die das 18. Jahrhundert mit dem 17. verknüpft, ein treffliches Buch gewidmet. Anfangs suchte und fand man Anschluß an die Niederländer, ohne doch den italienischen Ursprung der neueren französischen Malerei zu verleugnen. Bald aber gewann die nationale Richtung, die nach dem Leichten, Gefälligen, Galanten strebt, die Oberhand.

Die Übergangsmeister waren, von den Bildnismalern abgesehen, keine wirklich großen Künstler; aber es ist lehrreich, die Regungen einer neuen Zeit in ihnen zu verfolgen.

An der Spitze der Maler religiöser und weltlicher Geschichten der neuen Richtung steht Charles de la Fosse (1636—1716), in dem sich die niederländische und die italienische Strömung mischen. Dann folgen einige Meister, die weitverzweigten Künstlerfamilien entstammen. Von den Jouvenets gehört nur Jean Jouvenet von Rouen, „Jouvenet le Grand" (1644—1717), hierher, ein Meister, in dem die niederländische Ader stark hervortritt. Von den Coypels gehört Noël Coypel (1628—1707), der 1695 nach Mignards Tode Akademiedirektor wurde, zu den Rubensfreunden, sein Sohn Antoine Coypel (1661—1722) zu den Neuerern im Sinne der Galanterien des 18. Jahrhunderts. Von den Boullognes

segelte Louis Boullogne der Ältere (1609—74), der einer der Gründer der Akademie war, noch ganz im Fahrwasser der Carraccischule; von seinen Kindern aber lenkte Bon Boullogne (1649—1717), den d'Argensville als Proteus der Malerei bezeichnet, mehr noch durch seine Lehre als durch seine Werke in die leichte sittenbildliche Strömung der neuen Zeit hinüber, während Louis Boullogne der Jüngere (1654—1733), der 1725 Akademiedirektor wurde, den frischen, neuen Stil in der Großmalerei weiterbildete. Jean Baptiste Santerre endlich, Bon Boullognes Schüler (1650—1717), steht schon völlig in der galanten Empfindung des 18. Jahrhunderts.

Zu den Hauptaufgaben, die diesen Malern gestellt wurden, gehörte die Ausschmückung des Invalidendoms. Das gewaltige, 1705 vollendete Kuppelfresko, das die Aufnahme des heil. Ludwig in den Himmel veranschaulicht, ist das Hauptwerk de la Fosses. Die Anordnung des Riesengemäldes um den Rand der Kuppel gehört gegenüber Mignards Kuppelfüllung in Val-de-Grâce schon einer neuen Zeit an. An anderen Stellen des Invalidendomes malten Noël Coypel, Jouvenet, Bon Boullogne und Louis Boullogne der Jüngere. Dann folgte, hauptsächlich durch dieselben Meister, die Ausschmückung der Schloßkapelle zu Versailles, die von Antoine Coypels liebenswürdig-modernem Gottvater im Himmelsglanz beherrscht wird.

Der leichte, tändelnde Charakter des neuen Stils entwickelte sich vornehmlich in den mythologischen Malereien in Trianon und der „Menagerie". Antoine Coypels Liebesgeschichten des Apoll in Trianon unterscheiden sich von den Geschichten Apollos seines Vaters Noël an demselben Orte gerade durch diesen leichten erotischen Charakter.

Auf die zahlreichen Staffeleibilder aller dieser Meister können wir nicht näher eingehen. Welcher Wandel des malerischen Zeitgeistes spricht sich in de la Fosses „Findung Mosis" im Louvre gegenüber der gleichen Darstellung Poussins aus! Wie aber ein zeitgemäßer Gegenstand immer zeitgemäßer zugestutzt wird, zeigt Antoine Coypels „Susanna im Bade" im Louvre gegenüber Santerres Louvrebild desselben Gegenstandes, das als Susanna einfach eine badende schlanke junge Pariserin darstellt.

In den realistischen Fächern trat zwar Joseph Parrocel (1648—1704), der Schlachtenmaler, ganz in die italienischen Fußtapfen des Jacques Courtois, bricht sich im ganzen aber naturgemäß die niederländische Strömung Bahn. War doch der eigentliche Schlachtenmaler der Feldzüge Ludwigs XIV., Adam Frans van der Meulen (1632—90), dessen Bilderfolgen man im Invalidenspital zu Paris, im Schlosse zu Versailles und im Louvre kennen lernt, Brüsseler von Geburt und künstlerischer Erziehung, und stellt er doch statt Rosascher Schlachtgewühle hauptsächlich Städtebelagerungen, Märsche, Einzüge, weitgedehnte Schlachtfelder dar, die immer landschaftlich aufgefaßt, immer warm und farbig getönt sind. War doch der französische Tiermaler dieser Zeit, François Desportes (1661—1743), wenigstens in Paris Schüler eines Niederländers gewesen, und atmen doch seine 25 Jagd-, Hunde- und Jagdbeutebilder im Louvre, an ihrer Spitze sein Selbstbildnis als Jäger, trotz ihrer äußerlicheren Eleganz, echt niederländisches malerisches Leben. Der französische Blumenmaler Ludwigs XIV., Jean Baptiste Monnoyer von Lille (1634—99), aber, in dessen dekorativen Blumenstücken Goldvasen, Papageien und andere Zutaten französisch genug mit dem Farbenglanz der Blumen wetteifern, war immerhin noch als Niederländer geboren.

Das realistische Hauptfach bleibt die Bildnismalerei. Aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts wuchsen noch Claude Le Febvre von Fontainebleau (1633—75) und sein Schüler François de Troy von Toulouse (1645—1730) hervor. Die beiden großen Bildnismaler

der Übergangszeit aber sind Nicolas de Largillière von Paris (1656—1746) und Hyacinthe Rigaud von Perpignan (1659—1743), von denen dieser, obgleich der Jüngere, sich mehr an Lebrun, jener sich mehr an Mignard anschloß. Rigaud blieb, obgleich er van Dyck studierte, im Grunde stets der Franzose des Grand siècle, der Meister selbstbewußter vornehmer „Posen“, wohlgeordneter, bauschiger Prachtmäntel, siegreicher Allongeperücken, zugleich aber ein Meister, der in diesen prahlerischen Äußerlichkeiten nicht aufging, sondern durch sie hindurch den Kern der dargestellten Persönlichkeiten zu erfassen und wiederzugeben verstand. Schon 1696 feierte ein Zeitgenosse ihn als den größten Bildnismaler Europas; und seine Meisterwerke, wie die Bildnisse des jungen Herzogs von Lesdiguières, Ludwigs XIV. (1701), Philipps V. von Spanien (1702) und des berühmten Kanzelredners Bossuet im Louvre, gehören in der Tat zu den hervorragendsten Schöpfungen der Zeit.


Nicolas de Largillières Familienbild im Louvre. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Auch Largillière (Aufsatz von Gonse), der seine Kunst zuerst in Antwerpen, dann in London unter van Dycks Schüler Peter Lely erlernte, wurde trotz seiner niederländischen Grundlagen ein französischer Meister reinsten Wassers, nur in fortgeschrittenerem Sinne als Rigaud. Weicher, geschmeidiger, natürlicher erscheinen schon seine männlichen Bildnisse als die Rigauds, und seine weiblichen Bildnisse atmen vollends den Geist der neuen Zeit. Largillière liebt es, elegante Französinnen unter dem Bilde heidnischer Göttinnen, oft halb entblößt, aber doch nicht in gewagten Stellungen, wiederzugeben; und diese mythologische Auffassung der weiblichen Bildnisse beherrschte nach ihm den größten Teil des 18. Jahrhunderts. Man betrachte nur seine Bildnisse einer jungen Dame als Diana im Louvre, der Schauspielerin Duclos als Ariadne und der Prinzessin Charlotte Elisabeth als Najade in Chantilly. Anderseits liebt er es, seinen Bildnissen einen anekdotisch-sittenbildlichen Anstrich zu geben. Sein Familienbild im Louvre (Abb.) stellt seine Tochter vor ihm und seiner Gattin singend im Garten dar; es ist ein immerhin fesselndes Bild, das die bewegliche Auffassung des Meisters, seine lichte, etwas süße Modellierung und seine schillernde Farbensprache vortrefflich kennzeichnet.

Bei Santerre wird das sittenbildliche Element mit galantem Anflug dann schon zur Hauptsache. Er stellt bereits vornehme Damen als Hirtinnen dar, die ihre Schafe hüten. Amor begleitet seine Herzogin von Burgund auf ihrem Bildnis in Versailles. Seine „Köchinnen“

in den Museen von Bordeaux, Nantes und Reims sind charakteristische Beispiele seiner sittenbildlichen Bildnisse. Schließlich lenkt er mit seinen frei erfundenen und noch freier bekleideten weiblichen Halbfiguren (z. B. in Petersburg) vollends ins Fahrwasser des Rokokos ein.

III. Die spanische Kunst des 17. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die spanische Baukunst des 17. Jahrhunderts.

Unter den drei Königen, die Spanien durch das 17. Jahrhundert geleiteten, Philipp III. (1598—1621), Philipp IV. (1621—65) und Karl II. (1665—1700), fing das Weltreich, in dem die Sonne noch immer nicht unterging, allmählich an zu zerbröckeln. Streiften doch nicht nur die Niederländer, sondern auch die stammverwandten Portugiesen die Fesseln der spanischen Oberhoheit ab! Eigneten die Franzosen sich doch im Norden wie im Süden ein Stückchen spanischen Gebietes nach dem anderen an! Aber das spanische Mutterland schloß sich nach der Vertreibung der Mauren unter Philipp III. und nach der Unterdrückung der katalonischen und aragonischen Aufstände unter Philipp IV., innerlich geeint in der Gemeinschaft des durch die Inquisition gefestigten Glaubens, geistig nur um so enger in sich zusammen. Gerade 1600 wurde Calderon, der größte spanische Dramatiker, geboren, der zugleich der kirchlichste aller großen Dramatiker ist. Schon 1605 aber war Cervantes' „Don Quijote", das Meisterwerk des volkstümlichen spanischen Schrifttums, erschienen, und auch die bildenden Künste der Spanier, die bis dahin abwechselnd und zugleich mit dem gallischen und germanischen Norden, mit dem italienischen Osten und mit dem maurischen Süden geliebäugelt hatten, zeigten schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts plötzlich, daß sie mit eigenen Augen sehen und auf eigenen Füßen stehen gelernt hatten. Das Jahrhundert des Spätherbstes der spanischen Weltmacht wurde zum Frühling der spanischen Nationalkunst, die inbrünstige Kirchlichkeit und naive Menschlichkeit innig zu verschmelzen verstand.

Schon im 16. Jahrhundert und früher hatte die spanische **Baukunst** erst im schmuckreichen „plateresken Stil", der die Üppigkeit des spanischen Empfindens veranschaulicht, dann im klassischen Stil Herreras, der die spanische Würde und Grandezza widerspiegelt, Werke geschaffen, die trotz ihrer Verarbeitung fremder Elemente ein nationales Gepräge trugen. Im Gegensatz zu den darstellenden Künsten erfuhr gerade die spanische Baukunst daher im 17. Jahrhundert auch zunächst keineswegs eine Zunahme an nationalem Gehalt. Vielmehr näherte der Klassizismus des Herrera-Stils, indem er zu malerischeren, heitereren und volleren Formen überging, sich jetzt allmählich dem italienischen Barock, um erst im Übergang zum 18. Jahrhundert (mehr noch unter den Nachfolgern Churrigueras als unter diesem selbst) in neuer Formenmischung zu der Fülle und Überladung des nationalen plateresken Stils zurückzukehren, ja diese noch zu überbieten. Als spanische Besonderheiten erscheinen daneben im 17. Jahrhundert z. B. die viereckigen Ecktürme zu beiden Seiten kirchlicher und weltlicher Fassaden, die toskanisch-dorischen Säulenkapitelle, deren Hals ein Blätterkranz umgibt, und an Stelle oder neben den Motiven der alten „Ordnungen" das Schmuckmotiv der „ausgesägten und aufgelegten" Hängeplatten, das hier wohl eher auf maurische Vorbilder als auf Wendel Dietterleins (S. 104) Architektur zurückgeht.

War die spanische Baukunst dieser Zeit bisher ein Stiefkind unserer Handbücher, so ist sie jetzt durch das ausführliche Werk Otto Schuberts in ein um so helleres Licht gerückt.

Juan de Herreras Hauptschüler und Mitarbeiter, Francisco de Mora, der 1610 in Madrid starb, hatte z. B. des Meisters Schöpfungen im Eskorial durch die beiden Amtshäuser und durch die Pfarrkirche im Escorial de Abajo ergänzt, sich dabei aber kaum weiter, als die leichteren Aufgaben es bedingten, von dessen geschlossener Strenge entfernt.

Die neuen Predigt- und Prozessionskirchen, die meist von den Jesuiten erbaut wurden, zeigen fast immer den auch den italienischen Jesuitenkirchen geläufigen Grundriß des in ein Rechteck einbezogenen lateinischen Kreuzes mit seitlichen Kapellenreihen, über denen eine „Empore" entlangläuft. Selten fehlt die Vierungskuppel, unter der manchmal der Hochaltar steht, während der Priesterchor, der in Spanien von alters her ummauert im Langhaus stand, jetzt mitunter, um den Gesamteindruck zu heben, wie im übrigen Europa, in den kurzen Ostarm verlegt wird und dann den Hauptaltar mit sich zieht.

Eine besonders strenge Schöpfung dieser Art ist San Nicolás de Bari in Alicante, ein schmuckloser Granitbau, der den Priesterchor noch im Langhaus, den Hochaltar gleich jenseits des Querschiffes zeigt. Die große Höhe mit den überschlanken, inwendig beide Stockwerke durchmessenden dorischen Pilastern, der spitzbogige Obergaden und der aus dem Vierzehneck gebildete Chorgrundriß (1616—37) verraten noch gotische Erinnerungen. Die Kuppel aber (um 1658) ist nur mit strengen quadratischen „Kassetten" geschmückt.

Lehrreich ist der Vergleich von Juan de Nates' früher Fassade des Kirchleins Nuestra Señora de las Angustias in Valladolid (1597—1606) mit Gaspar Ordoñez' großartiger Schauseite der Jesuitenkirche zu Alcalá de Henares (1602—25). Beide sind zweigeschossige korinthische Giebelfassaden. Während aber jene noch kaum barocke Elemente hervorkehrt, ja noch unverkröpfte Gebälke über den vorspringenden Dreiviertelsäulen trägt, besitzt diese bereits verkröpfte Gebälke, durchbrochene, flach-runde Portalgiebel, geohrte Fensterumrahmungen und ausgebildete Kartuschen.

Den ersten elliptischen Grundriß (in der Längenrichtung orientiert) auf spanischem Boden verlieh jener berühmte griechisch-venezianische Maler (S. 209) Domenico Theotocopuli (um 1548—1614), der in Toledo wirkte, seiner Kirche des Colegio de Doña Maria de Aragon (1590—99) in Madrid. Die zweigeschossige Fassade ist durch eine Kompositordnung, das Innere durch acht frei ionische Halbsäulen gegliedert. Eine Weiterbildung dieses Grundrisses zeigt die Bernhardinerinnenkirche zu Alcalá de Henares (1618), die in der Regel auf den Bildhauer Juan Bautista Monegro zurückgeführt wird. An die Hauptellipse, über der sich eine Kuppel mit vergoldetem, schon barockem Linienschmuck wölbt, schließen sich hier in den rechtwinkligen Achsen vier rechteckige, in den Diagonalachsen vier ovale Kapellen an.

In Toledo prangen die Dom-Anbauten Nicolás Vergaras des Jüngeren (1595—1616), wie die rechteckige Sakristei, die quadratische, mit flacher Kuppel überwölbte Capilla de la Virgén del Sagrario und die achteckige, konisch gewölbte Schatzkammer (das „Ochavo"), bei noch strenger Profilierung bereits in den reicheren Formenhäufungen und freieren Formenverbindungen, die Schubert an den Stil Galeazzo Alessis (S. 62) erinnern. Jorge Manuel Theotocopuli, der Sohn des „Greco", aber überwölbte die mozarabische Südostkapelle der Kathedrale (1626—31) mit einer feinen, scharfgerippten Achteckkuppel, die durch ihre leichte untere Einziehung einen maurischen Anklang erhält.

Auch die Rathäuser der spanischen Städte, die großenteils erst im 17. Jahrhundert entstanden, spiegeln den allmählichen Umschwung von herreresker Strenge zu größerer Freiheit wider. Die dreigeschossige, mit Seitentürmen ausgestattete Rathausfassade zu Segovia steht

mit ihren toskanischen Säulen vor den Rundbogenarkaden des Erdgeschosses im wesentlichen noch auf dem Boden Francisco de Moras. Am Rathaus zu Réus brachten Juan Más und Antonio Pujades 1601 (wie es heißt, zum erstenmal in Spanien) aufgerollte, von Wappenkartuschen durchbrochene Giebel an. Das prächtige zweigeschossige Rathaus zu Toledo aber, das jener jüngere Theotocopuli 1612—18 schuf, wirkt mit seinen behelmten Seitentürmen, seinem flachen dreieckigen Mittelgiebel, seinem klassischen Schmuck von toskanischen Erdgeschoß-, ionischen Obergeschoßsäulen im ganzen noch wie reine Hochrenaissance, wenngleich einige Einzelformen, wie die Ohren der Fensterrahmen, schon vom Barock berührt sind.

Der letzte Vertreter des Klassizismus im Sinne Francisco de Moras war der Madrider Fray Lorenzo de San Nicolás (1597—1679), der 1623—24 die dorische Kirche San Plácido in Madrid erbaute und 1633 ein Werk über die Baukunst herausgab.

Als der erste wirkliche Barockmeister Spaniens gilt Juan Gómez de Mora, Franciscos Neffe, unter dessen Händen die Rahmen und Bauglieder sich in der Tat verstärkten, vermehrten und einander durchdrangen, die Formen sich freier, weicher und reicher mischten, die Gesamtwirkung der Gebäude üppiger und prächtiger wurde. Folgt sein Erstlingswerk, die Klosterkirche La Encarnación in Madrid (1611 begonnen), noch ganz den Spuren seines Oheims, so steht sein Hauptwerk, das Jesuitenkolleg zu Salamanca (1617 begonnen), mit seiner dreischiffigen Prachtkirche, deren frei dorisches Innere freilich erst in Einzelformen barock erscheint, bereits auf neuzeitlichem Boden. Ihre Fassade schwelgt auch schon in barocken Gestaltungen. Die Rundbogennische mit dem Standbild Loyolas zeigt eine entschieden barocke, wenngleich feinfühlige Umrahmung mit aufgerolltem Giebel. Die Triglyphen des dorischen Gebälkes nehmen Konsolengestalt an. Wappenkartuschen schmücken die zurücktretenden Felder der Seitenflächen. Auf Juan Gómez de Mora glaubt Schubert auch jene elliptische Nonnenkirche zu Alcalá de Henares (S. 289) zurückführen zu sollen.

Einen Schritt weiter in der Verselbständigung der Formen ging Fray Francisco Bautista, der Schöpfer der Madrider Jesuitenkirche San Isidro el Real (1620—51; Taf. 27, Abb. 1). Ihrer Anlage nach weicht sie nicht von den übrigen einschiffigen, nur durch die Emporen über den Kapellenreihen dreischiffigen, über der Vierung gekuppelten Jesuitenkirchen ab. Ihre Schauseite, die von zwei niedrigen Türmen flankiert wird, erscheint eingeschossig durch ihr einheitliches dorisches Säulen- und Pilastersystem, dreigeschossig aber durch ihre übereinandergestellten Fenster, die freilich von leicht barocken, ineinander übergehenden Umrahmungen zusammengefaßt werden. Merkwürdig ist jene neue, selbstgeschaffene Säulenordnung mit dem Blätterkranz unter dem dorischen Echinus, die diese Kirche von außen und innen beherrscht, übrigens schon am unteren Teile der Fassade jener Jesuitenkirche zu Salamanca vorkommt, an der Schubert deshalb die Mitwirkung Fray Franciscos Bautistas annimmt. Auch die Eckohren des Rahmenwerks sind willkürlich gestaltet; und alle diese Eigenheiten finden sich dann auch in der schmucken Kirche San Juan Bautista zu Toledo wieder.

Unter den Händen Felipe Berrejos, der 1666 als der bedeutendste Baumeister seines Landes gefeiert wurde, trat dann besonders die „Verfettung" aller Ornamente, namentlich der pflanzlichen, die wir (S. 41) als ein Merkmal auch des italienischen Barocks kennen gelernt haben, immer stärker hervor. Die üppige Schauseite seiner einschiffigen, schmalen, an der Chorseite mit einer Kuppel gekrönten Saalkirche La Pasión zu Valladolid (1666—72) zeigt



1. Fray Francisco Bautistas Fassade von San Isidro el Real in Madrid.

Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.



2. Alonso Canos Fassade der Kathedrale von Granada.
Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.

nicht nur diese „Verfettung“ aller Pflanzenornamente in Kartuschen, Rosetten und Fruchtschnüren, sondern löst auch im Sinne des späteren Churriguerismus (S. 294) bereits alle Flächen, selbst die der Säulen- und Pilasterschäfte, in ein Spiel vorspringender und zurücktretender geometrischer Motive auf; und in ähnlicher Üppigkeit prangt das Erdgeschoß der bei allem Reichtum edlen, zweitürmigen Schauseite von San Cayetano in Saragossa, deren oberer Teil barocke Willkür mit schlichter Größe paart. Unten und oben treten die dorisierenden Pilaster, was in Spanien nicht eben häufig ist, aus doppelten Nebenpilastern hervor.

Mehr durch eigenartige Raumgestaltung als durch neuartige Schmuckformen suchte dagegen der Maler Francisco de Herrera der Jüngere (el Mozo; 1622—85) in seiner berühmtesten Bauschöpfung, der zweiten Kathedrale von Saragossa, Nuestra Señora del Pilar (1677), zu glänzen. Der breitgelagerte Bau wirkt von außen, da seine vier schlanken Ecktürme nur teilweise ausgeführt, seine Außenwände aber ruhig gehalten sind, hauptsächlich durch seine elf Kuppeln, die mit weithin leuchtenden roten, grünen, gelben und blauen Ziegeln gedeckt sind. Die Hauptkuppel wölbt sich über dem Hochaltar. Die Pilasterpaare der mächtigen, in der Mitte nischenartig eingezogenen Innenpfeiler sind vom späteren Klassizismus neu gestaltet worden. Von Herreras feinfühligem barocken Innenschmuck hat sich nur wenig erhalten.

Schon vom 17. ins 18. Jahrhundert hinüber leitet San Salvador, die große, als Versammlungshalle charakterisierte Pfarr- und Predigtkirche der Jesuiten in Sevilla, die nach den Plänen José Granados' 1660—1710 ausgeführt wurde. Es ist ausnahmsweise eine dreischiffige Hallenkirche (S. 201), die von vierzehn aus den Umfassungsmauern nach innen vorspringenden, an drei Seiten mit korinthischen Halbsäulen geschmückten und von sechs freistehenden, an allen vier Seiten ebenso verzierten Pfeilern getragen wird. Eine Kuppel überwölbt die Mitte. Die Halbsäulen sind teils kanneliert, teils mit feinen barocken Verzierungen umsponnen. Über den Seitennischen zieht sich hinter jenen vorspringenden Wandpfeilern ein Umgang entlang. Die Kirche gehört zu den edelsten Barockbauten Spaniens.

Ziemlich gleichzeitig erhob sich die letzte dieser großen spanischen Langkirchen des 17. Jahrhunderts, die Jesuitenkirche Nuestra Señora de Belén in Barcelona (1681—1729): das Muster der nordspanischen Saalbauten mit halbkreisförmigem Chor und seitlichen Kapellenreihen. Eigenartig wirkt der zwischen diesen Kapellen und den Hauptpfeilern angebrachte Gang, über dem die Emporengalerien entlanglaufen. Es ist das Motiv der zweigeschossigen Hofkirchen, von der Art der katholischen Hofkirche in Dresden, die in der Mitte als Predigtkirchen, ringsum aber als Prozessionskirchen gedacht sind. Ist das Innere dieses Gotteshauses, übrigens auf dorisierender Grundlage, derb und kräftig, aber verhältnismäßig schlicht gestaltet, so ist das Äußere um so reicher mit gewundenen Säulen, facettierten Pilastern und fetten Umrahmungen geschmückt.

Allen diesen Rechteckbauten parallel entwickelten sich in der breiten Mitte des 17. Jahrhunderts auch die achteckigen, runden und elliptischen Grab- und Kollegiatkirchen weiter. Der Hauptmeister des Pantheons, der achteckigen überkuppelten Grabkapelle der spanischen Könige im Eskorial (seit 1617), war Juan Bautista Crescencio (1585—1660), ein Meister italienischer Abkunft. Aber auch Juan Gómez de Mora und andere waren an dem Bau beteiligt. Die Innenarchitektur besteht aus Jaspis mit vergoldetem Bronzeschmuck. Hochgereckte korinthische Kapitelle bekrönen die gefurchten Pilasterpaare. Eine reiche Pflanzenornamentik wuchert am Gewölbe und Gesimse. Fackeltragende rund-plastische Engelknäblein sind wie

fliegend vor den Wandpilastern angebracht. Die Formensprache steht im schüchternen Übergang zum Barock.

Eine Weiterbildung der ovalen Barockkirchen bezeichnet Martinez Ponce de Urranas Kapelle „de nuestra Señora de los desamparados“ zu Valencia (1652—67). Einem Rechteck eingepaßt, ist sie von außen dorisch, von innen ionisch gegliedert. Ihre Formensprache aber steht unter italienischem Einfluß, der in den Küstenstädten des Ostens natürlich stärker war als im Inneren der Halbinsel.

Vollends eine „Urkunde des italienischen Barocks auf spanischem Boden“ (Schubert) ist die kreisrunde Kirche des Jesuitenkollegs zu Loyola (1689—1738), dem Geburtsort des Stifters des Jesuitenordens. Die ursprünglichen Entwürfe hatte der große italienische Baumeister Carlo Fontana (S. 229 f.) geschaffen. Die Ausführung leitete Ignacio de Ibero (geb. 1648). Um den Mittelkreis, über dem die Kuppel aufsteigt, legt sich, durch acht Stützen mit korinthisierenden Pilastern von ihm getrennt, ein seitenschiffartiger Umgang. Das durch gequaderte Halbsäulen- und Pilasterpaare belebte Äußere, über dessen Rundbogenportal sich ein durchbrochener Giebel erhebt, ist unten ziemlich schlicht gehalten, im Fries aber, in den die korinthischen Kapitelle hineinragen, reich im churrigueresken Sinne verziert.

Den Rathäusern von Segovia, Réus und Toledo, auf die schon hingewiesen worden, folgte seit 1644 als Umbau eines älteren Palastes das Rathaus von Madrid, eine Schöpfung des Bildhauers und Baumeisters Alonso Carbonel, der Juan Gómez de Moras Nachfolger als Oberhofbaumeister war. Der schlichte, durch stattliche Ecktürme ausgezeichnete Bau ist noch streng gegliedert. Sein hochbarockes Hauptportal stammt aus späterer Zeit. Bemerkenswert sind jedoch die schon hier auftretenden laubsägebrettartig herabhängenden Platten unter dem Hauptgesimse der Türme.

Etwas älter, schon 1643 vollendet, war Juan Bautista Crescencios „Hofgefängnis“, jetzt Staatsministerium, in Madrid: ein Ziegelbau mit Granitquadereinfassungen, die auch die Fenster geradlinig umrahmen, mit vierseitigen, leicht gehelmten Seitentürmen und einem dreifenstrigen, von Säulen getragenen Giebelportalbau, der allein gegenüber der ernsten Ruhe der Gesamtschöpfung das Eindringen der Barockempfindung verrät.

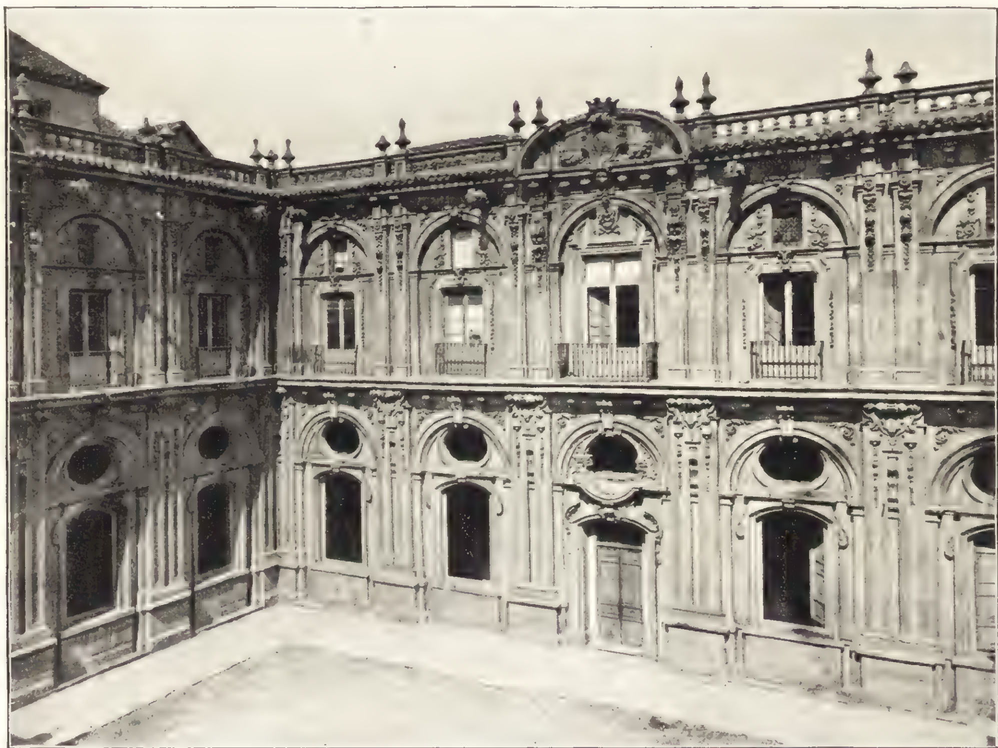
Crescencio und Carbonel waren auch die Hauptbeteiligten am Bau des Schlosses Buenretiro, das 1631 vollendet war. Es hat sich nur wenig von ihm erhalten. Aber das Gebäude soll sich ebenfalls durch feierliche Würde der Formensprache ausgezeichnet haben.

Auf der Höhe eigenartig malerischen Barockstils steht dann der vielbespöttelte, doch anziehende, von dem Maler José Ximenes Donoso (1628—90) 1652 ausgeführte Hof des Kollegs Santo Tomás in Madrid (Abb. S. 293), der sich durch den Adel seiner Hauptverhältnisse und die freie Zierlichkeit seines bereits rokokoartigen, jedenfalls von allen hergebrachten „Säulenordnungen“ unabhängigen Pilasterschmuckes auszeichnet.

Privatpaläste von künstlerischer Bedeutung waren im 17. Jahrhundert selten in Spanien. Soweit der spanische Adel nicht verarmt war, scheute er die Eifersucht des Hofes. Nur in abgelegenen Orten, wie Oviedo, in den Seestädten, wie Valencia und Barcelona, gab es etwas wie einen künstlerischen Wohnhausstil, der jedoch hier wie dort in starker Abhängigkeit von Italien emporschoß. In Oviedo stammt z. B. Manuel Regueras Palast des Grafen Noval mit seinen ruhig wechselnden Flachrund- und Dreieckgiebeln über den Fenstern noch aus dem 17. Jahrhundert. Die meisten bemerkenswerten Paläste Oviedos

und alle hervorragenden barocken Wohnbauten Valencias und Barcelonas gehören erst dem 18. Jahrhundert an.

Wir müssen hier aber noch auf jene besondere Richtung der spanischen Baukunst eingehen, die das Laubsägebrettwerk, auf dessen Ursprung schon hingedeutet worden, zu einem Hauptelement des Dekorationsstils erhob. Anstatt der Pilaster oft nur Lisenen, anstatt der Kapitelle jene zungenartig ausgeschnittenen, übereinandergeschobenen Platten, deren Vorläufer in Spanien, von ähnlichen maurischen Bildungen abgesehen, sich schon in gewissen Zieraten



Der Hof des Kollegs Santo Tomás in Madrid. Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.

von Juan de Herreras Kathedrale zu Valladolid finden. Ausgebildet traten sie uns bereits an den Rathaustürmen zu Madrid entgegen. Zu seinem Lieblingsschmuck erhob sie der berühmte Maler und Bildhauer Alonso Cano von Granada (1601—67), der gerade als Baumeister seine eigenen Wege ging. Cano verband den Hängeplattenstil mit barocker Freiheit in der Anwendung überlieferter Formen. Durch den Triumphbogen, den er 1641 zum Einzug der jungen Königin Mariana im Prado zu Madrid errichtet, hatte er auch als dekorierender Baumeister alle Blicke auf sich gelenkt; und seit er sich 1651 nach Granada zurückgezogen, fand er Gelegenheit, sich als solcher zu betätigen.

Canos Fassade der Kathedrale von Granada (Taf. 27, Abb. 2) ist in der Tat eine neuartige Schöpfung. Sie besteht aus drei zweigeschossigen Rundbogennischen nebeneinander, die sich triumphbogenartig zusammenschließen. Die Mittelnische ist etwas höher als die

Seitennischen. Die Pilaster ihrer vorspringenden Pfeiler und ihrer Rückwände sind mit Reliefhauben und Medaillons verziert, die den Hängeplattenstil verkündigen. Voll ausgebildet tritt dieser uns dann in Canos Magdalenenkirche zu Granada, einer edlen Saal- und Kuppelkirche mit Seitenkapellen, entgegen. Die übereinandergelegten herabhängenden Kapitellplatten, die hier „mit einer Folgerichtigkeit wie bei keinem früheren Bau als die Säulenordnungen völlig ersetzendes Hauptdekorationsmotiv verwandt sind" (Schubert), tragen einen leichten Schmuck von Pflanzen- und Kartuschenornamenten. Die Ziegelwände und Ziegeldächer des Äußeren sind durch bunt glasierte Einlagen gehoben. Nur die Fassade besteht aus Hausteinen.

Wie die Motive jener Art mit den Motiven der alten Säulenordnungen, Kranzmotiven und neuen Erfindungen zu einer reichen Alabaster-, Marmor- und Stuckdekoration vereinigt werden konnten, zeigt namentlich das Innere der Grabkapelle des hl. Isidro in San Andrés zu Madrid, das 1657—69 von Canos Schüler Sebastián de Herrera Barnuevo (1619 bis 1671) ausgeführt wurde.

Mit besonderer Folgerichtigkeit wurde der Hängeplattenstil dann aber, vielleicht ohne Canos Vermittelung aus den gleichen Quellen abgeleitet, im äußersten Nordwesten Spaniens, in Santiago de Compostela und den Nachbarstädten, weiterentwickelt. Der Dombaumeister Domingo Antonio de Andrade (gest. 1712), der Schöpfer des großzügig barocken, in seinen oberen Teilen mit reichem churrigueresken Schmucke gefüllten Glockenturms der mächtigen alten Kathedrale zu Santiago, lenkte seit 1693 in seiner Jesuitenkirche San Martin, jetzt San Jorge, zu Coruña, einer stolzen dreischiffigen Pfeilerbasilika, unter Verzicht auf jede Pflanzenornamentik in den Plattenstil ein, den er mit starken Verkröpfungen der Simse und tiefen, geradlinig eingeschnittenen Zierfeldern in den Gewänden ausstattete, aber auch durch gebogene Umrisse bereicherte. Doch bleibt es zweifelhaft, ob nicht gerade diese Gestaltung der Schmuckformen auf den ausführenden Baumeister Domingo Maceyras (1695) zurückgeht. Die Weiterbildung, die schließlich zu dem abgeklärten Sonderstil der Kirche San Francisco in Santiago führte, vollzog sich erst im 18. Jahrhundert.

Der eigentliche Churriguerismus, dem Schubert schon den Stil Canos anreiht, steht mit seiner Überladung der Gebäude mit halb barock, halb gotisch wirkenden Schmuckmotiven, wie sie uns an einigen der erwähnten Gebäude entgegengetreten sind, genau genommen, doch auf einem anderen Boden. Sein Schöpfer, nach dem er benannt wird, war José Churriguera von Salamanca (1650—1723), dessen zum Teil gleichnamige Nachkommen und Nachfolger ihm erst im vollen 18. Jahrhundert seine Ausbildung zu überplateresker, phantastisch-verworrener Flächenfüllung verliehen. Schon José Churrigueras erste Schöpfungen, der Turm und die Sakristei der Kathedrale von Salamanca, zeigen eine neuartige, besonders in den Fialen ausgesprochene Vermischung gotischer und barocker Formen, die schwer, aber noch nicht eigentlich überladen wirken. Sein Katafalk für die Königin Maria Luisa de Bourbon (1689) erwies sich als grundlegende Schöpfung des neuen Stils, den der Meister dann hauptsächlich in seinen großen, aus Holz geschnitzten und vergoldeten Altarwerken weiterbildete. Die gewundenen, reich mit Pflanzenornamenten übersponnenen Säulen dieser Werke pflegen eine Fülle dekorativer Einzelheiten schwerfällig zusammenzufassen. Maßgebend sind seine Altäre in San Estéban zu Salamanca. Die Steinfassaden und -portale, die Churrigueras Eigenstil tragen, sind fast alle untergegangen, neuerdings sogar die üppige Fassade von Santo Tomás in Madrid. Am charakteristischsten tritt der Meister uns als eigentlicher Baumeister im Rathaus zu Salamanca entgegen, dessen Kuppeltürme niemals zur Ausführung gekommen sind. Schwerfällig prächtig

im ganzen, spielend willkürlich im einzelnen, erscheint die Formensprache hier doch im wesentlichen barock im Sinne neuartiger Umbildung antiker Einzelformen. Aber selbst dieses Rathaus gehört erst dem vollen 18. Jahrhundert an; und was Churrigueras Nachfolger und Schüler aus seinem immerhin noch durchsichtigen Stile machten, können wir erst später weiterverfolgen.

2. Die spanische Bildnerei des 17. Jahrhunderts.

Suchte die spanische Baukunst seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts, wie wir sahen, unwillkürlich wieder stärkere Fühlung mit der italienischen, so besannen sich die darstellenden Künste Spaniens, die im 16. Jahrhundert ins Schlepptau der Italiener geraten waren, jetzt auf sich selbst und die Natur; und in der Bildnerei tritt dies beinahe noch offensichtlicher hervor als in der Malerei. Gerade die spanischen Bildhauer stellten sich, unbekümmert um die Schönheit der heidnischen Götterwelt, die selbst in der Bildnerei des päpstlichen Rom triumphierte, fast ausschließlich in den Dienst der christlichen Kirche, mit dem man es nirgends so ernst nahm wie im Vaterlande Loyolas. Nur die spanischen Bildhauer hielten, ganz Europa zum Trotz, an der alten Sitte fest, ihre Statuen und Reliefs, die sie eben deshalb vorzugsweise aus Holz schnitzten, zu bemalen und zu vergolden; und mehr als in anderen Ländern bemühten die Bildner sich jetzt in Spanien, die michelangelesken Manieren durch natürliche Formen und Bewegungen und durch unmittelbar beobachteten Ausdruck zu ersetzen.

In der Tat bildet die polychrom („al estofado“) bemalte spanische Bildhauerei und Bildschnitzerei des 17. Jahrhunderts, der Dieulafoy erst 1908 ein mächtiges, nicht überall gleichwertiges Werk gewidmet hat, ein besonderes, in sich abgeschlossenes Gebiet der Kunstgeschichte. War die spanische Bildnerei im 16. Jahrhundert (S. 206) aus alter Gewohnheit der Polychromie treu geblieben, so suchte sie sich jetzt selbst Rechenschaft über diese Gewohnheit abzulegen; und hatten die Meister des 16. Jahrhunderts im Gegensatz zu den älteren Bildnern, die besondere „encarnadores“ (Fleischmaler), „estofadores“ (Stoffmaler) und „doradores“ (Vergolder) in ihren Dienst zogen, ihre Bildwerke oft genug selbst bemalt und vergoldet (S. 206), so pflegten die großen Bildner des 17. Jahrhunderts die Bemalung ihrer Schöpfungen wieder den Malern zu überlassen. Francisco Pacheco, einer der angesehensten Sevillaner Maler der Übergangszeit (1571—1654), der ein Lehrbuch der Malerei schrieb, beteiligte sich vielfach an der Bemalung der Bildwerke seiner Landsleute, verteidigte in dieser Beziehung die Teilung der Arbeit, rühmte sich aber auch, eine besondere Art matter Fleischmalerei erfunden zu haben, die es ermöglichte, dem Nackten ein wirklich natürliches Aussehen zu verleihen. Es ist ein Irrtum, anzunehmen, Pacheco habe seine matte Färbung auch auf die Stoffmalerei der Gewänder usw. ausgedehnt, die vielmehr nach wie vor, oft über vergoldetem Grunde, in leuchtenden, aber fein zusammengestimmten Ölfarben bemalt wurden. Einige der größten Meister verschmähten es dabei so wenig, wie die alten Griechen es getan, die Augen der Heiligengestalten aus Kristall einzusetzen, ja sie liebten es, ihnen an den Wangen herabrollende Tränen aus Kristallperlen zu bilden. Bewundern aber muß man das Feingefühl der spanischen Künstler, die alles das zu einem gediegenen künstlerischen Eindruck zusammenzuschmelzen verstanden.

Bronzebildwerke sind in Spanien in dieser Zeit außerordentlich selten. Auch Juan de Arfes (oder Arphes, S. 202; 1535—1603) lebensgroße und lebensvolle knieende Bronzegestalt des Don Cristobal de Rojas y Sandoval an dessen Denkmal in San Pedro zu Lerma gehört wohl noch dem 16. Jahrhundert an. Große Steinbildwerke aber kommen, außer als

Grabmäler, hauptsächlich als Bestandteile der Außen- und Innenarchitektur vor; und selbst sie zeigen manchmal Reste einer früheren Bemalung. Hierher gehören Juan Bautista Monegros (gest. 1621), des besten Schülers Berruguetes (S. 206), Kolossalstatuen der sechs alttestamentlichen Könige vor dem Obergeschoß der Schauseite der Kirche und sein Riesenstandbild des hl. Laurentius in der Eingangshalle des Eskorial, hierher José de Arfes (1603—1666) große Marmorgruppen der Evangelisten und Kirchenväter über den Seitenkapellen des



Pietà. Bemaltes Holzbildwerk von Gregorio Hernandez im Museum zu Valladolid. Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.

„Sagrario" der Kathedrale von Sevilla, hierher auch Francisco del Rincons Apostelstandbilder in den Außennischen der 1606 vollendeten Kirche Nuestra Señora de las Angustias zu Valladolid. Alle diese herkömmlichen Arbeiten stehen noch auf italienischem Boden.

Die neue spanische Nationalbildnerei aber, die im wesentlichen Andachtskunst ist, erblühte hauptsächlich in zwei Schulen, einer nördlichen, deren Hauptstätte Valladolid bleibt, und einer südlichen, deren Mittelpunkt Sevilla ist.

In Valladolid, wo Esteban Jordan (um 1543—1600) an der Schwelle des neuen Jahrhunderts in der Magdalenenkirche Werke wie den farbigen, holzgeschnitzten Hochaltar und das bemalte Alabasterdenkmal des Pedro Gasca schuf, die sich bereits von den Übertreibungen der Michelangeleske lossagten, war Gregorio Hernandez, in Sevilla, wo Pacheco bereits Schnitzwerke des Gaspar Núñez Delgado bemalt hatte (S. 208), war Juan Martinez Montañés der bahnbrechende Meister der neuen Richtung. Die nördliche und die südliche Schule

wetteiferten schwesterlich miteinander in der Rückkehr zu natürlichen Formen, Stellungen und Bewegungen, unterschieden sich aber durch ihre seelische und koloristische Stimmung. Der Norden schwelgte in schmerzerfüllten Vorwürfen und hüllte seine Bildwerke in ernste, schlichte Farben. Der Süden bevorzugte, ohne sich den Leidensdarstellungen zu entziehen, freundlichere Vorgänge, in denen die Schönheit seiner weiblichen Typen triumphierte, und übergoß sie mit lustigerer und üppigerer Farbenpracht.

Gregorio Hernandez oder Fernández (1570, nicht 1566, bis 1636) war Galizier von Geburt, ließ sich aber in Valladolid nieder, wo er den Stil Berruguetes und Becerras (S. 206 f.) aus eigener Kraft zur Einfachheit der Natur zurückführte. Sein Retablo von 1606 in San Miguel hat sich nicht erhalten; doch hören wir, daß der Meister schon hier berufsmäßige Maler hinzuzog. An seiner heiligen Familie von 1621, jetzt in San Lorenzo zu Valladolid, übernahm Diego Valentin Diaz, der ihm jahrelang treu blieb, die Polychromie. Auch hier sind, dem erhaltenen Vertrag entsprechend, die Fleischteile matt, die Gewänder in Öl mit einigen Vergoldungen bemalt. Als sein Meisterwerk gilt die ergreifende, in sich zusammengeknickte, den Kopf und den Oberkörper aber wie mit einem Aufschrei gen Himmel wendende Schmerzensmutter in der Kreuzeskapelle zu Valladolid. Gerade hier sind die Augen und die Tränentropfen aus Kristall gebildet; gerade hier sind die Farben, das Schwarzblau des Mantels, das Braun des ockergelb gefütterten Kleides und das Grau des Kopftuches, ernst und fein zusammengestimmt; und gerade hier sind in der plastischen Formensprache die schmerzlichste Bewegung und die schlichteste Natürlichkeit wunderbar gepaart. Am bequemsten lernt man Hernandez im Museum von Valladolid kennen. Da ist sein Hochrelief der Taufe Christi mit dem lebenswahren, über Goldgrund matt bemalten Johannes, dessen Natürlichkeit Passavant noch glaubte tadeln zu müssen. Da ist seine Pietà (Abb. S. 296), die Mutter Gottes mit dem starr hingestreckten Leichnam des Heilands an ihren Knieen, eine Gruppe von seltener Unmittelbarkeit der Anschauung, da ist jetzt auch sein Relief der Madonna aus dem Carmen Calzado, die dem hl. Simon Stock das Schulterkleid reicht. Auch den gefeierten, ruhig bemalten hl. Franziskus des Museums dürfen wir wohl dem Meister selbst zuschreiben, wogegen wir in der großen hl. Therese und erst recht in den „Pasos" der Passionsstationen, die in Prozessionen umhergetragen wurden, nur Schöpfungen seiner Werkstatt erkennen können.

Von Hernandez' zahlreichen Schülern traten nur wenige als künstlerische Persönlichkeiten hervor. Nach Madrid aber trugen seinen Stil um die Mitte des Jahrhunderts Meister wie der Portugiese Manuel Pereyra (gest. 1667), von dessen einst berühmtem hl. Bruno der Kartause del Paular zu Madrid die Kartause zu Miraflores eine schöne, reinempfundene Wiederholung besitzt, und wie Alonso de los Rios von Valladolid (um 1650—1700), der der Stammvater einer Bildhauerschule wurde, die im 18. Jahrhundert an der Madrider Akademie blühte.

Die gleichzeitige Bildhauerschule von Sevilla, deren Entwickelung Haendke in besonderem Buche geschildert hat, war, unabhängig von der Schule von Valladolid, in das gleiche nationale Fahrwasser wie diese geraten. Juan Martinez Montañés war in der Provinz Granada um 1580, schwerlich, wie Dieulafoy meint, schon 1557 geboren. Er starb 1649. Als sein Lehrer wird Pablo de Rojas genannt. Seinen zugleich naturwahren und abgeklärten Stil aber verdankte auch er nur sich selbst, seinem Volke und seiner Zeit. Wir bleiben mit Bermúdez dabei, den inschriftlich beglaubigten anmutigen Christusknaben von 1607 in der Sakristei der Capilla antigua der Kathedrale von Sevilla als sein erstes sicheres Werk

anzusehen. Von größerer Bedeutung ist sein umfangreiches, aus Reliefs und Heiligengestalten zusammengefügtes bemaltes Altarwerk in San Isidro del Campo zu Santiponce bei Sevilla (1610 bis 1612). Die Hauptheiligen sind unten in der Mitte der von Pacheco bemalte hl. Hieronymus, oben in der Mitte aber der hl. Isidorus, über dem die Madonna steht. Die erzählenden Reliefs, vielleicht nur Werkstattsschöpfungen, sind noch ziemlich unbeholfen angeordnet, die Einzelgestalten aber von strenger Haltung und reifer Schönheit. Reifer im ganzen erscheint Montañés' Altarwerk von 1614—17 in Santa Clara zu Sevilla, dessen Mittelkörper unten die hl. Klara, oben eine „Concepción“ trägt, während die festen Flügel mit neutestamentlichen Reliefbildern geschmückt sind. Sein reifstes Altarwerk aber, der mächtige, dreistöckige Aufbau in San Miguel zu Cádiz, entstand erst 1640. Hier nehmen die Reliefbildwerke, je drei in jedem Stockwerke, in der Mitte übereinander der Engelsturz, die Verklärung und die Himmelfahrt, den Mittelkörper ein, während die Einzelheiligen zu beiden Seiten stehen. Gerade die Reliefs, die vortrefflich komponiert sind, zeigen gegenüber den ein Menschenalter früheren in Santiponce den steten und sicheren Aufschwung, den die Kunst des Meisters genommen.


Pedro de Menas Holzstandbild des hl. Franz in der Kathedrale von Toledo. Nach Photographie von J. Laurent in Madrid. Vgl. Text, S. 300.

Was Montañés auf dem Gebiete der Grabplastik leistete, spricht sich in seinen knieenden steinernen Gestalten des Don Pérez de Guzmán el bueno und seiner Gattin in eben jener Kirche zu Santiponce aus. Nach der Natur sind sie nicht gearbeitet; aber es sind Idealbildnisse von großer Lebenskraft.

Am packendsten tritt auch Montañés uns in seinen aus Holz geschnitzten und bemalten Einzelgestalten entgegen. Sein hl. Domingo, sein hl. Bruno und sein Johannes der Täufer im Museum von Sevilla stehen freilich nicht voll auf der Höhe seiner besten eigenhändigen Werke. Zu diesen aber gehören schon seine prächtigen, wohlabgewogenen, geist- und lebensprühenden Standbilder des hl. Ignaz von Loyola und des hl. Franziskus von Borja in der Universitätskirche zu Sevilla; und sich selbst übertraf der Meister in seinen schwärmerischen Gestalten der heiligen Jungfrau, die maßgebend für die ganze spanische Kunst wurden. Schlichte Göttlichkeit des Gebarens ist in diesen Werken mit voller andalusischer Frauenschönheit gepaart. Voll heiligen Stolzes steht seine Maria mit dem Kinde im Museum von Sevilla da. Ganz von Hoheit und Inbrunst erfüllt sind seine sinnbildlichen Darstellungen der „Immaculata Conceptio“, d. h. nicht sowohl der unbefleckt Empfangenden als der unbefleckt Empfangenen, die meist auf dem von Engelköpfen umgebenen Halbmond mit vor der Brust gefalteten Händen, in tiefster Andacht die Augen senkend oder aufschlagend, im Himmel schwebt. Die Kunst keines anderen Volkes hat dieses Mysterium so oft, so innig und so hinreißend veranschaulicht wie die spanische Kunst; und Montañés gehört zu den Schöpfern und Vollendern dieser Darstellungen. Seine schönste „Concepción“ (Taf. 28, Abb. 1), ganz Feuer, ganz Seele, ganz Hingebung in den naturwahren Formen der schönsten Weiblichkeit, umflossen



1. Die unbefleckte Empfängnis.
Bemalte Holzfigur von Juan Martinez Montañés in der Kathedrale von Sevilla.
Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.



2. Der Gekreuzigte.
Bemaltes Holzbildwerk von Juan Martinez Montañés in der Kathedrale von Sevilla.
Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.

von der großzügigst fallenden Prachtgewandung, steht in der Kathedrale, die nächstschönste schmückt die Universitätskirche zu Sevilla.

Wie göttlich und menschlich zugleich der Meister aber auch den Typus des Schmerzensmannes zu gestalten verstand, zeigt vor allem der in seiner schlichten, ungespreizten Majestät wahrhaft mächtige „Gekreuzigte" der Kathedrale (Taf. 28, Abb. 2), dessen „matte" Polychromie von Pacheco herrührt, zeigen aber auch seine Darstellungen des leider mit wirklichen Kleidern verdeckten kreuztragenden Heilands (del Gran Poder) in den Kirchen San Lorenzo und San Salvador zu Sevilla. Die Durchbildung des feinempfundenen Kopftypus mit der schmalen Nase, den eingefallenen Wangen, den schwellenden Lippen ist nicht minder bewundernswert als seine Beseelung mit den tiefsten Problemen der Welterlösung.



José de Moras hl. Bruno in der Kartause zu Granada. Nach Photographie von J. Laurent in Madrid. Vgl. Text, S. 300.

Von Montañés' Schülern steht sein Sohn Alonso Martínez Montañés, der 1668 starb, ihm so nahe, daß er oft mit ihm verwechselt wird. Doch fehlt ihm, wie schon seine selbstbewußte Concepción in der Kathedrale und sein Hauptaltar in San Clemente zu Sevilla zeigen, die Unmittelbarkeit und Selbstverständlichkeit der Schöpfungen seines Vaters. Selbständiger war Pedro Roldan (1624—1701), wenngleich sein ergreifender Schmerzensmann in der Caridad zu Sevilla so stark an Montañés erinnert, daß er diesem zugeschrieben wurde. Seine Eigenart, die sich in herberem und trockenerem Realismus äußert, tritt in seinen beiden Beweinungen Christi hervor, von denen die eine das Sagrario der Kathedrale, die andere, deren schreckhaft realistische Bemalung von Valdes Leal herrührt, die Caridadkirche in Sevilla schmückt. Der bedeutendste Schüler des Bildhauers Montañés aber, zugleich als Maler ein Schüler Pachecos, war jener Alonso Cano von Granada (1601—67), den wir als eigenartigen Architekten kennen gelernt haben und unter den Malern wiederfinden werden. Vorzugsweise der Bildhauerei widmete er sich erst, seitdem er nach einem bewegten Leben 1651 als Pfründner an der Kathedrale seiner Vaterstadt zur Ruhe kam. Von seinen früheren Bildwerken sind die beiden Johannesaltäre in Santa Paula, die Concepción in San Andrés zu Sevilla und der Madonnenaltar der Kirche zu Lebrija zu nennen. Die Concepción in San Andrés ist in ihrer koketteren Haltung und lieblicheren Färbung bezeichnend für die Richtung, in der Cano moderner als Montañés erscheint. Selbst seine „Gekreuzigten", wie der der Kirche Monserrat zu Madrid, dem das Haar des nach rechts geneigten Hauptes mächtig über die schmale Wange herabfällt, und der Gekreuzigte der alten Sakristei von Valencia, dessen Formen mehr gefällig als großartig wirken, sind weicher und empfindsamer als die des Montañés; und dieselben Eigenschaften verrät sein hl. Antonius mit dem Christkind im Arm in San Nicolás zu Madrid.

Die herbere „hl. Anna selbdritt" in der Kathedrale zu Granada, die Dieulafoy dem Meister selbst zuschreibt, gehört wenigstens seiner Richtung an, wogegen die körperlich und seelisch bewegte,

von nervösem Schmerz durchzitterte hl. Magdalena der Kartause zu Granada auch uns eigenhändig erscheint. Gerade seine Werke dieser Art zeigen die größere Empfindsamkeit und das bewußtere Schönheitsgefühl, die Canos Stil vor dem des Montañés auszeichnen.

Von Alonsos Schülern ist Pedro de Mena (gest. 1693) der bedeutendste spanische Bildhauer der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Schärfer als die genannten älteren Meister betont er den „Contraposto" (Bd. I, S. 318, Bd. II, S. 3 und 281). Fester und klarer erscheint die Struktur seiner Körper. Rundlicher und voller werden seine Köpfe bei breiten Nasen und schmalen, dünnen Lippen. Äußere Bewegungsmotive lebendig zu kennzeichnen, ist seine Sache nicht; aber ihre innere Bewegung spiegeln seine Gestalten deutlich wider.

Berühmt machte Mena sich zunächst durch seine bemalten Einzelgestalten im Kloster El Angel zu Granada, dann aber, seit 1658, durch seine unbemalten Heiligengestalten im Chorgestühl der Kathedrale von Málaga; beide Arbeiten hatte Cano ihm überwiesen. Die hochgestirnten, unruhig bewegten Idealtypen seiner Apostel befriedigen weniger als die natürlicher gestalteten und innerlicher bewegten mittelalterlichen Heiligen. Sein Reiterbild des Santiago (hl. Jakob) in der Kathedrale zu Granada leidet bei aller Treffsicherheit der Einzeldurchbildung an Unklarheit der Gesamtbewegung. Tief empfunden ist sein kleines Standbild des hl. Franz in der Kathedrale zu Toledo (1663; Abb. S. 298), wo es irrtümlich Cano zugeschrieben wird. Reich und edel erscheinen Menas hl. Magdalena und seine hl. Gertrudis in San Martín, stark, fast wild bewegt wirkt sein Gekreuzigter in Nuestra Señora de Gracia zu Madrid. Die feinste Concepción (1678) des Meisters besitzt San Nicolás in Murcia. Seine reifste Maria ist die rosa und blau gekleidete sitzende Madonna mit dem strammen Kinde im Arm (1680) in der Kirche der Barfüßerinnen zu Granada.

Ins 18. Jahrhundert hinein lebte José de Mora (1638—1725), der einer der letzten Schüler Canos war. In ruhigen Gestalten, wie den freilich breitschulterigen und kleinköpfigen Heiligen in der Kardinalskapelle der Kathedrale zu Córdova, hielt er sich noch an die gute Schulüberlieferung und mit ihr an die Natur. In bewegteren Gestalten kommt die Absichtlichkeit seiner Schilderung leidenschaftlicher Empfindung zum Durchbruch. Sein hl. Joseph und sein berühmter hl. Bruno in der Kartause zu Granada, die Dieulafoy mit der landläufigen Überlieferung Cano zuschreibt, sind charakteristische Werke dieser Art. Im hl. Bruno (Abb. S. 299), der mit hoch über der Brust gekreuzten Armen und betend geöffneten Lippen angstvoll gen Himmel blickt, kommt die ekstatische Inbrunst drastisch, doch auch schon etwas theatralisch zum Ausdruck. Seine hl. Cäcilie auf dem Santiago-Altar der Kathedrale und sein hl. Pantaleon in der Annenkirche zu Granada können sich an heiligem Feuer allerdings nicht mit diesem hl. Bruno messen.

Daß Spanien aber auch im 18. Jahrhundert seiner stofflich (al estofado) bemalten Holzbildnerei nicht untreu wurde, werden wir später sehen.

3. Die spanische Malerei des 17. Jahrhunderts.

A. Die Übergangsbewegung.

Durch ihre Malerei, die hauptsächlich Kirchenkunst oder Hofkunst blieb, rückte die Pyrenäenhalbinsel im 17. Jahrhundert plötzlich in die Vorderreihe der europäischen Kunstländer. Gilt Velázquez, der größte spanische Maler, doch heute noch in weiten Kreisen für den größten aller Maler im eigentlichsten Sinne des Wortes.

Die Kirche verlangte immer noch vornehmlich Andachtsbilder, deren rechtgläubige Gestaltung nach besonderen, in Pachecos Buch niedergelegten, von einer Zensurbehörde überwachten

Vorschriften unerläßlich war, ihrer seelischen Vertiefung jedoch keinen Abbruch tat. Der Hof bestellte vorzugsweise Bildnisse, gelegentlich Geschichtsbilder aus der jüngsten spanischen Vergangenheit, denen ihr Zusammenhang mit dem Gruppenbildnis Kraft und Gesundheit verlieh, zum Schmucke der Schlösser aber auch wohl noch mythologisch-allegorische Dekorationsgemälde, wie sie im 16. Jahrhundert durch eingewanderte italienische Meister ausgeführt worden waren. Unter den Händen der großen Spanier der neuen nationalen Richtung erhielten derartige Schöpfungen, von denen übrigens nicht eben viele erhalten sind, ein neues, eigenartiges Gepräge. Gerade diese großen spanischen Meister aber malten, gewissermaßen als Vorstudien für ihre Andachtsbilder und Bildnisstücke, mit Vorliebe auch lebensgroße Sittenbilder aus dem Volksleben, an denen ihr ausgesprochener Wirklichkeitssinn reifte, und gelegentlich sogar Landschaften, die dann, so äußerlich-dekorativ die spanischen Durchschnittslandschaften dreinschauen, als wegweisende Schöpfungen einer neuen Naturauffassung erscheinen. Gerade ihre unmittelbare Fühlung mit der irdischen Wirklichkeit und mit der himmlischen Herrlichkeit verleiht der technisch meisterhaften spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts ihre besonderen Reize.

Die altspanische Berichterstattung eines Pacheco, eines Palomino, eines Vincencio Carducho, eines Jusepe Martinez und eines Ponz über die spanische Malerei hat Leon Bermúdez' Künstlerlexikon schon 1800 zusammengefaßt und erweitert. Von jüngeren spanischen Forschern kommen zunächst Cruzada Villaamil, Zarco del Valle und José M. Asensio in Betracht. In England hatte Sir William Stirling, in Frankreich hatten Blanc, Viardot und Lefort sich um die Geschichte der spanischen Malerei verdient gemacht. Auf deutscher Seite sind Passavants, Waagens, Lückes Studien noch immer beachtenswert, hat aber Karl Justi gerade auf diesem Gebiete fast alles selbständig erforscht und behandelt.

Bedeutsam und eigenwillig setzte die Übergangsbewegung in Toledo ein, wo jener kretensische Grieche Domenico Theotocopuli, „el Greco" (S. 208; um 1548—1614), der in Venedig Schüler des alternden Tizian gewesen war, sich 1575 niedergelassen hatte. Daß dieser „Grieche", dem Cossio 1908 zwei Bände gewidmet hat, in seinen venezianischen Werken neben Tintoretto steht, beweisen z. B. seine Darstellungen der Heilung des Blinden in Parma und Dresden, sein Bildnis Clovios in Neapel. In Toledo bildete er allmählich im Anschluß an die breite Vortragsweise des Alters Tizians und der reifsten Zeit Tintorettos seine fahrige, lockere Pinselführung, aus sich selbst aber seine visionäre Auffassung, seine Vorliebe für überschlanke, unzweifelhaft manierierte Formen und seinen kühlen grauen Farbenton aus, die ihn als kühnen Neuerer, in einigen beschränkten Beziehungen als Vorläufer des Velázquez, in den Augen jüngerer Forscher aber auch als Vater des modernen Impressionismus erscheinen lassen. Daß Meier-Graefe ihn deswegen über Velázquez erhoben, wundert uns nicht; aber wir schließen uns seiner übertriebenen Wertschätzung des geistreichen Meisters nicht an. Seine berühmte „Entkleidung des Heilands auf dem Kalvarienberge", „el Espolio" (1579), in der Kathedrale von Toledo bewegt sich noch im Übergang zu dem gespenstischen Stil seiner Spätzeit. Mit flehend gen Himmel gerichtetem Blicke steht der Heiland in hochrotem Mantel zwischen den Schergen. In der Anordnung will man byzantinisch-griechische Nachwirkungen erkennen. Visionärer schon ist die „Dreieinigkeit" des Pradomuseums gestimmt. Teils frühester, teils späterer Zeit entstammen seine zahlreichen Bildnisse in Madrid und Toledo, deren langnasige, eigenartig durchgeistigte

Köpfe mehr typisch als individuell erscheinen, ja manchmal wie aus dem Jenseits zitierte großzügige Schatten wirken. Zu den Hauptbildern seiner neuen Richtung, deren überlang gestreckte, oft verzerrt bewegte Gestalten von dem Farbendreiklang grau-blau-gelb umspielt werden, gehören sein „Begräbnis des Grafen von Orgaz" (um 1584) in Santo Tomé zu Toledo, sein „hl. Mauritius" (um 1584) und seine „Vision Philipps II." (um 1597) im Eskorial. Die drei 1599 für die Josephskapelle in Toledo vollendeten Hauptbilder des Griechen, der hl. Joseph, der hl. Martin und die Madonna mit Heiligen, zeigen seine übertrieben gestreckte Formensprache und seine trotzdem monumental wirkende Anordnung in ihrer vollsten Ausbildung. Im Pradomuseum entstammen seine nervösen Darstellungen der „Taufe Christi", der „Kreuzigung" (Abb.) und der „Auferstehung" ebenfalls noch dem Ende des 16. Jahrhunderts, verraten aber seine geisterhaften Darstellungen der „Ausgießung des Heiligen Geistes" und des „hl. Franziskus", wohin er im neuen Jahrhundert steuerte. Gerade seine überreizte Eigenwilligkeit hat ihn zu einem Modeliebling des 20. Jahrhunderts gemacht.



El Grecos Kreuzigung Christi im Prado zu Madrid.
Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Von den Schülern El Grecos ging keiner auf sein Überkünstlertum ein. **Pedro Orrente**, der „spanische Bassano", der 1644 in Toledo starb, aber schulbildend in Valencia gewirkt hatte, knüpfte, wie seine frühen Bilder in der Kathedrale zu Toledo (die Anbetung der Könige, die Anbetung der Hirten, der hl. Ildefonso) zeigen, an den venezianischen Jugendstil seines Meisters an, um sich dann mit lebhafter Beobachtung der Tierwelt einer selbständigen Nachahmung der Tierzüge und Landschaftsfernen der Bassani (S. 84) zuzuwenden, die mit zahlreichen Bildern in Madrid vertreten waren. Charakteristisch ist seine „Begegnung Jakobs und Rahels" in Dresden. Unter seinen acht Gemälden des Pradomuseums verzichten einige sogar auf die Einfügung biblischer Vorgänge, um reine Naturbilder mit Hirten und Herden zu schildern. Frisch aufgefaßt, markig und farbig gemalt, bezeichnen sie eine Bereicherung des Stoffgebietes und der Naturauffassung der spanischen Malerei. Theotocopulis Schüler **Juan Bautista Mayno** (1569—1649) dagegen schuf sich einen formen- und farbenfrohen Übergangsstil, der, wie seine Anbetung der Könige in Madrid zeigt, manchmal an die blonde Frühzeit Caravaggios (S. 250) erinnert; und **Luis Tristan** (1586—1640), der meistgenannte Schüler Grecos, als dessen Hauptschöpfungen seine großen Altarwerke in der

Pfarrkirche zu Yepes und in Santa Clara zu Toledo gelten, nähert sich, formenfest und farbentief mit dunkeln Schatten und hellen Lichtern, manchmal sogar der Art Riberas (S. 252).

In **Valencia**, dessen Künstlern Alcahalí ein nicht besonders kritisches Lexikon gestiftet hat, folgte auf Juanes (S. 209) sofort **Francisco Ribalta** (um 1555—1628), der hier den Übergang ins 17. Jahrhundert kraftvoll einleitet. Seine Studienjahre in Italien hatte Ribalta gut benutzt. Vielleicht hatte er Correggio in Parma selbst studiert. Jedenfalls tritt er uns, nach Valencia heimgekehrt, in zahlreichen Bildern als ein Meister entgegen, der, wie ich vor Jahren in Valencia niederschrieb, „die spanische Kunst in ihrem Durchgangspunkt zur Selbständigkeit vertritt, schon ganz Kolorist im Sinne einheitlicher Tonmalerei und magischen Helldunkels ist, aber noch recht feste Formen und Verkürzungen mit seiner Eigenheit zu verbinden weiß". Mit feuriger Glaubensinbrunst beseelt er seine lebenswarmen spanischen Typen. Knieend umdrängen die Jünger die Tafel auf seinem gefeierten „Abendmahl" im Colegio del Patriarca zu Valencia (1605). Erschütternd wirkt die Grablegung seines prächtigen Flügelaltars in derselben Kirche. Innig durchgeistigt und frei gestaltet erscheint sein hl. Bruno im Museum von Valencia, in dem noch eine Reihe anderer Bilder Ribaltas das nahezu völlig gereifte Können der neuen spanischen Malerei zeigen.

Der älteste der ganz großen und ganz freien spanischen Meister des neuen Zeitalters aber bleibt Ribaltas Schüler **Jusepe de Ribera**, den wir, obgleich er Spanier vom Scheitel bis zu den Sohlen war, der neapolitanischen Schule lassen mußten (S. 252). Bei Francisco de Ribaltas anderen Schülern, selbst bei seinem Sohn **Juan** (1597—1628), können wir uns nicht aufhalten. Doch sei erwähnt, daß Pedro Orrente (S. 302) in Valencia den Schlachtenmaler **Esteban March** (um 1598—1660) ausbildete, dessen „Durchzug durchs Rote Meer" im Prado seine leichte, frische, aber noch nicht konventionslose Art, Massenbewegungen darzustellen, kennzeichnet.

Die ruhmreiche **Madrider Schule**, der namentlich Beruete und Moret zusammenfassende Bücher gewidmet haben, stand, ehe Velázquez 1623 als ihr Leitstern erschien, im wesentlichen unter dem Einflusse der vom Hofe herangezogenen italienischen Künstler und der für die Schlösser erworbenen italienischen Meisterwerke des 16. Jahrhunderts. Der Einfluß der zeitgenössischen großen Niederländer, wie Rubens', der 1604 und 1628 am spanischen Hofe erschien, und wie van Dycks, der nur seine Bilder nach Spanien schickte, machte sich erst etwas später geltend. Die Madrider Schüler jener eingewanderten Italiener gingen aber ohne ausgesprochene Eigenart, der Zeitströmung folgend, allmählich doch zu freierer Zeichnung, breiterer Malweise und einheitlicherer, tonvollerer, oft freilich zugleich flauerer Färbung über. **Vicencio Carducho** (1585—1638), welcher Schüler seines Bruders Bartolomé (S. 208) gewesen war, aber auch Ribalta in Valencia besucht hatte, stand an der Spitze dieser Reihe. Seine umfangreichste Schöpfung waren die 55 Bilder aus dem Kartäuserleben in der Kartause von Paular, deren wichtigste in den Räumen des ehemaligen Trinidad-Museums zu Madrid hängen. Das Pradomuseum besitzt zwölf Bilder seiner Hand. Charakteristisch für seine fortgeschrittene, realistisch gemeinte, weich tönende spätere Art, die freilich mit den Regeln seiner „Discursos" in Widerspruch steht, ist seine „Vision des hl. Gonzalo" (1630) in Dresden.

Italienischer Abstammung, wie Carducho, waren **Eugenio Caxés** (1577—1642) und Carduchos Schüler **Felix Castello** (1602—52), die sich auch erst von ferne der neuen spanischen Nationalkunst näherten. Spanier aber war Eugenios tüchtiger, nach Wahrheit strebender Schüler **José Leonardo** (1616—51), mit dem wir die Übergangszeit schon hinter uns lassen.

Alle diese Meister waren an einem eigenartigen künstlerischen Unternehmen des Madrider Hofes beteiligt, an dessen Leitung neben Juan Bautista Mayno (S. 302) bereits der große Velázquez teilnahm. Mayno wählte die Gegenstände, Velázquez die Künstler. Es galt die Ausschmückung des Königssaales des Schlosses Buen Retiro mit zwölf zeitgenössischen Bildern, die spanische Siege verherrlichten, also eine durchaus in modernem Sinne gestellte Aufgabe, die realistischer gelöst wurde als ähnliche Aufgaben am französischen Hof. Acht der Bilder haben sich im Madrider Museum erhalten: von Mayno selbst die „Allegorie auf die Unterwerfung Flanderns", von Vicencio Carducho die Schlacht bei Fleurus, der Entsatz von Konstanz und die Belagerung von Rheinfels, von Eugenio Cajés die Befreiung von Cádiz, von Felix Castello ein Sieg der Spanier über die Holländer und die Landung des Generals Fadrique in San Salvador, von Leonardo aber die prächtige Übergabe von Breda und die Einnahme von Acqui. Auf diesen Bildern spielen die siegreichen Feldherren im Vordergrunde die Hauptrolle, tobt die Schlacht meist im Hintergrunde. Die Gesamthaltung strebt nach malerischer Wirkung. Vergleicht man alle diese Bilder aber mit den ähnlichen des Velázquez, die wir kennen lernen werden, so wird es offensichtlich, daß sie nur in die Vorhalle des Heiligtums der spanischen Nationalkunst gehören.

Da Valencias Großmeister Ribera nach Neapel verzog, bleibt Sevilla, dessen Malerei Sentenach geschildert hat, der Ruhm, die eigentliche Mutterstatt des neuen spanischen Nationalstils zu sein. Von den harten, kalten, immer noch italisierenden Übergangsmeistern ist Juan del Castillo (1584—1640) eigentlich nur als Lehrer Canos und Murillos, Francisco Pacheco (1571—1654) einerseits als Lehrer und Schwiegervater des Velázquez, anderseits als Verfasser des „Buches von der Malerei" zu nennen. Sie waren die Anhänger der „alten Richtung" in der neuen Bewegung. Der Umschwung vollzog sich künstlerisch kräftig in Juan de las Roelas (um 1558—1625), der niederländischer Herkunft gewesen sein, aber in Italien studiert haben soll. Verrät sein Stil daher auch noch flämische und italienische Erinnerungen, so arbeitete er sich doch zu spanischer Eigenart von scharfer Charakteristik, blühender Färbung und strahlenden Lichtwirkungen durch. Zu seinen früheren Bildern gehört die große „Kreuzigung des hl. Andreas" im Museum zu Sevilla, ein Bild mit scharfgezeichneten Typen, feurigem, noch reichlich buntem Farbenschmelz und bläulichgrüner Landschaftsferne. Seine „Concepción" in Dresden, die über rotem Kleide den blauen Mantel trägt, wirkt noch unfrei. Roelas' Hauptwerke aber, die prächtige „Schlacht bei Clavigo" mit dem strahlenden Jakobus auf weißem Rosse (1609) in der Kathedrale, das leuchtende „Pfingsten" im Hospital de la Sangre und der lichtdurchflossene, realistisch erzählte „Tod des hl. Isidro" in dessen Kirche zu Sevilla, stehen fast schon diesseits der Übergangsbewegung.

B. Die Schule von Sevilla vor und neben Velázquez und Murillo.

An die Spitze der reifen Sevillaner Schule des 17. Jahrhunderts wird Velázquez' erster Lehrer, Herrera el Viejo (1576—1656), gestellt, der Mitschüler Pachecos bei einem gewissen Luis Fernandez gewesen war. Herrera gilt als der erste selbständige Naturalist und Breitmaler der spanischen Schule. Unzweifelhaft strebte er bei kühner, voller Pinselführung nach neuer Wucht und Größe; aber sein Können ist noch unausgeglichen, seine Formensprache oft ungeschlacht, seine Lichtwirkung gesucht. Sein „Jüngstes Gericht" in San Bernardo zu Sevilla, dessen „arme Seelen" in Spanien schon wegen ihrer nackten Darstellung des Nackten auffielen, erinnert bei alledem noch an Roelas, dessen Einfluß hier unverkennbar ist. Sein „Pfingsten"

von 1617 aber, das der Verfasser in der Galerie Lopez Cepero in Sevilla sah, erscheint mit seinen kolossalen Vordergrundsgestalten, die das „Reden in Zungen" veranschaulichen, jenem „Pfingsten" des Roelas gegenüber wirklich als neue Offenbarung; und sein „Triumph des hl. Hermengild" (1624) im Museum zu Sevilla, der den Westgotenheiligen in blauem Stahlpanzer und rotem Mantel, von goldschimmerndem Engelreigen gen Himmel geleitet, darstellt, entfaltet alle Mittel seiner ungestümen Kunst. Von seinen Sittenbildern aus dem Budenleben des Volkes (bodegones, bodegoncellos), durch die er vielleicht am stärksten auf Velázquez eingewirkt, läßt sich mit Sicherheit keines mehr nachweisen. Im ganzen steht er unzweifelhaft auf dem Boden des neuen Jahrhunderts.



Francisco Zurbaráns hl. Bonaventura in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 306.

Zahmer, geschmeidiger, gefälliger als er war sein Sohn Francisco Herrera el Mozo (1622 bis 1685), der Italien besuchte, dann aber, wie sein Vater, nach Madrid übersiedelte. Sein hl. Hermengild im Prado schmiegt und biegt sich nach allen Regeln der Barockmalerei.

Zu feuriger, männlich-herber, aber abgeklärter Festigkeit erhob den naturalistischen spanischen Zeitstil zuerst Roelas' Schüler Francisco Zurbarán (1598—1662), der die größte Schärfe der Wiedergabe natürlicher Vorbilder zu jeder Gestalt, jedem Kopfe, jedem Gewande mit der höchsten Kraft religiöser Begeisterung zu paaren verstand. Das Heil der Kunst sah Zurbarán vornehmlich in der Darstellung mönchischer Visionslegenden. Dabei war er nicht nur ein guter Zeichner, dem auch die Raumgestaltung vortrefflich gelang, sondern zugleich ein geborener Maler, der bei noch etwas hartem Farbenauftrag wenige, aber starke Lokalfarben neben Schwarz, Weiß und Grau tonig zusammenzufassen und von starkem Lichtstrom durchfluten zu lassen wußte. Kurz, Zurbarán ist nach Ribera, der ihn nicht beeinflussen konnte, der älteste der reifen neuzeitlichen spanischen Maler. Schon sein Retablo der Kathedrale von Sevilla (1625) zeigt ihn auf dem Wege zur Selbständigkeit. Schon sein Triumph des hl. Thomas von Aquino, jetzt im Museum von Sevilla, zeigt ihn mit seiner packenden Personencharakteristik und seinem klaren Lichtglanz auf der Höhe seiner Eigenart. Seine beiden, 1629 für sevillanische Klöster gemalten Bilderfolgen aus dem Mönchsleben aber, von denen die aus dem Leben des hl. Pedro Nolasco

teilweise ins Madrider Museum gekommen, die aus dem Leben des hl. Bonaventura (Abb. S. 305) zwischen dem Louvre, der Berliner und der Dresdener Galerie verteilt worden, sind seine zeichnerisch und koloristisch am reifsten ausgeglichenen Meisterwerke.

Die übrigen namhaften Meister der Schule von Sevilla gingen aus den Werkstätten Pachecos und Castillos hervor. Alonso Cano (1601—67), den wir als Baumeister und Bildner bereits kennen (S. 293 und 299), vertauschte als Maler die Werkstatt Pachecos mit der Castillos. Vorübergehend weilte auch er in Madrid, zog sich aber schließlich nach Granada zurück. Seine größten Erfolge verdankt er der Malerei. Wenngleich seiner ruhigen, abgerundeten Zeichnung und wohlabgewogenen Färbung der Schatten der alten Schulen nachgeht, so erhob doch auch er sich durch die bewegliche Größe seiner Auffassung und die weiche Flüssigkeit seines Vortrags zur Freiheit der neuen spanischen Nationalkunst. Im Madrider Pradomuseum, das von seiner Hand z. B. den „Leichnam Christi, von Engeln gehalten", den „Christus an der Säule" und die schöne, in einer Landschaft sitzende Madonna mit Sternen im Heiligenschein (Abb. S. 307) besitzt, ist er besser vertreten als in den Museen von Sevilla und Granada. Von seiner kraftvollsten Seite zeigt ihn die echt andalusische schwarzäugige hl. Agnes in Berlin, mehr in seiner Durchschnittsart der Paulus in Dresden. Auf der Höhe seiner Kunst stehen der Gekreuzigte in der Akademie zu Madrid und die Madonna in der Kathedrale von Sevilla. Als Canos Meisterwerk aber, in dem sich warmes Eigenleben, Schönheitsgefühl und Innigkeit besonders glücklich vermählen, erschien dem Verfasser die Madonna del Rosario in der Kathedrale zu Málaga. Immerhin wirkt Cano absichtlicher, empfindsamer und weicher als wenigstens Ribera, Zurbarán und Velázquez. Zur Weltkunst wäre die spanische Malerei durch ihn nicht geworden.

Canos Landsmann und jüngerer Mitschüler bei Castillo, Pedro de Moya von Granada (1610—66), ist insofern eine besondere Erscheinung im spanischen Kunstleben dieses Zeitalters, als er, anstatt nach Italien, nach den Niederlanden pilgerte. In London soll er bis 1641 Schüler van Dycks gewesen sein, dann aber in Sevilla Murillo im Sinne dieses Meisters beeinflußt haben. Leider fehlt es an beglaubigten Werken, die dieses Verhältnis veranschaulichen. Als Moyas Hauptschöpfung gilt das ansprechende Altarbild der Kathedrale von Granada, das Maria mit dem Jesusknaben in Wolken über einem unten knieenden Bischof zeigt.

Mitschüler und Schulfreund Zurbaráns und Canos aber war der große, einzige Velázquez, der die Schule von Sevilla verließ, um die Schule von Madrid neu zu begründen und der Lehrer der Nachwelt zu werden.

C. Velázquez und seine Nachfolger.

Daß in den darstellenden Künsten des 17. Jahrhunderts neben der eklektisch-barocken eine realistisch-natürliche Richtung blühte, die aufs 19. Jahrhundert vorauswies, spricht sich in den Schöpfungen keines anderen Malers, selbst keines holländischen, so überzeugend aus wie in denen des großen Sevillaners Diego de Silva Velázquez (1599—1660). Von einem Realismus im Sinne Caravaggios oder Riberas, den er im Anschluß an seinen ersten Lehrer Herrera selbständig entwickelte, gelangte er in raschem Aufstreben durch die Breitmalerei des alternden Tizian, dessen Reiterbildnis Karls V. er in Madrid kennen lernte, durch die wuchtige Tonmalerei Tintorettos, dessen „Kreuzigung" und dessen „Abendmahl" er in Venedig kopierte, und durch die eigenartige, kühle, in silbergrauen Grundtönen schwelgende Farbensprache El Grecos im nahen Toledo, der in den meisten übrigen Beziehungen freilich sein

Gegenfüßler war, zu einem neuen, selbständigen, durch die Unmittelbarkeit seiner Naturauffassung und die meisterhafte Selbstverständlichkeit seiner Technik jung und alt sofort überzeugenden malerischen Stil. Von sorgfältig verschmelzender, fester Pinselführung ausgegangen, erreichte er schließlich durch alle Phasen breitflüssiger Malweise jenen kühnen, lockeren Farbenauftrag, der, früher in der Landschaft und in der Kleidung als in den Köpfen und Händen, die einzelnen Pinselstriche sich erst im Auge des Beschauers zu einer natürlich schimmernden Oberfläche verschmelzen läßt. Von warmer, dunkelschattiger Färbung mit einseitig einfallenden Lichtquellen kam er allmählich zu jener ruhigen, klaren, reinen Verteilung der seine Gestalten weich umfließenden Tageshelle, an die die moderne „Freilichtmalerei" anknüpfte. Von schlichter Wiedergabe seiner natürlichen Vorbilder aber schritt er allmählich, obgleich er immer der scharf beobachtende Realist blieb, zu einer Vornehmheit der künstlerischen Auffassung fort, die es ihm ermöglichte, selbst häßliche Vorbilder, wie verwachsene Zwerge, über die nackte Wirklichkeit ins Heiligtum künstlerischer Wahrheit und Schönheit hinauszuheben.


Alonso Canos Madonna mit den Sternen im Prado zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Kein Künstler ist so frei von Manier wie Velázquez. Die Natur selbst, meint man, müsse so malen wie er, wenn es ihr beliebte, ihre Erzeugnisse im Abbild auf die Fläche zu werfen. Schon Raphael Mengs sagte im 18. Jahrhundert von einem seiner Bilder, es schiene mit dem bloßen Willen gemalt zu sein. W. Bürger aber feierte ihn um die Mitte des 19. Jahrhunderts als „Le peintre le plus peintre".

Die maßgebenden Sonderschriften über Velázquez begannen 1855 mit dem Buche Stirlings; Lefort folgte 1880, Curtis 1883. Karl Justis selbständig zusammenfassendes Werk über ihn erschien 1888, in zweiter Auflage 1904. Dazwischen brachten Arbeiten von Michel, von Armstrong, von Romanos, von Stevenson und besonders von Beruete manche neue Anschauungen und Auffassungen.

Velázquez' Stilwandlungen lassen sich nicht an bestimmte Jahre knüpfen. Immerhin aber gliedert sein künstlerischer Entwickelungsgang sich am übersichtlichsten im Anschluß an seine Reisen. Nachdem er 1622 seine erste Kunstreise von Sevilla nach Madrid unternommen, berief Philipp IV. ihn schon 1623 ganz nach seiner Haupt- und Residenzstadt; und im Dienste dieses kunstliebenden Monarchen, in dem er es bis zu der einflußreichen und verantwortlichen Stellung eines Schloßmarschalls brachte, verharrte er bis zum Ende seines Lebens. Nur seine beiden Reisen nach Italien, 1629—31 und 1649—51, unterbrachen diesen Dienst. Philipp IV. und Velázquez lassen sich nicht ohne einander nennen.

Von den Werken, die Velázquez vor 1623 in Sevilla geschaffen, ist seine Anbetung der Könige von 1619 im Pradomuseum ein stramm angeordnetes, eindrucksvolles Hochbild mit dunklen Schatten und scharf von links einfallenden Lichtfluten, das doch nur bei oberflächlicher Betrachtung an Ribera mahnt, spanisch aber in jedem Pinselstriche ist. Besonders charakteristisch für seine erste Schaffenszeit sind sodann seine „Laden- und Küchenstücke", in denen er lebensgroße Gestalten aus dem Volke in ihrem täglichen Tun festhielt. Das scharfe, einseitige Oberlicht dieser Bilder erklärt sich aus den hochgelegenen Fenstern der Erdgeschoßräume, in denen die schlichten Vorgänge spielen. Die große Lebenswahrheit und die ungezwungenen Bewegungen der dargestellten Gestalten aber erklären sich aus der Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung des Meisters. Hatte er nach Pacheco doch einen jungen Burschen, der ihm als Modell diente, ganz zu sich genommen. Das stillebenartige Beiwerk dieser Bilder ist packend natürlich, aber groß im Sinne der Gesamtwirkung gesehen. Drei Hauptbilder dieser Art sind die „alte Köchin" in der Sammlung Cook zu Richmond, die essenden Knaben am Küchentisch und die trinkenden Knaben beim Wasserverkäufer im Apsley House zu London. Den Übergang zu den religiösen Gemälden bildet das Küchenbild der Londoner Nationalgalerie mit Christus, Martha und Maria im Hinterraum. Ein Bildnis dieser Sevillaner Frühzeit des Meisters aber ist das sprechende, fest modellierte männliche Brustbild (Nr. 1103) des Pradomuseums in Madrid.

Dem Pradomuseum gehören auch Velázquez' erste Madrider Bilder: das Brustbild des blonden 18jährigen Königs und seine ganze Gestalt in der neuen schwarzen Hoftracht neben einem rot bedeckten Tische. Die „Ähnlichkeit" dieses Bildnisses und die ruhige Würde seiner Haltung entzückten den Hof. Der graue Hintergrund ist noch nicht räumlich behandelt. Der Schlagschatten des Königs fällt ins Leere. Dann folgen die ähnlich behandelte ganze Gestalt des allmächtigen Ministers, des Herzogs von Olivares, jetzt im Dorchester House zu London, und als drittes frühes Bildnis in ganzer Gestalt im Pradomuseum das des Infanten Carlos, der in lässiger Haltung mit seinem Hut in der behandschuhten Linken, einem ausgezogenen Handschuh in der Rechten, ungekünstelt, aber nicht kunstlos dasteht. Als Halbfigurenbild schließt sich diesen Gemälden das treffsicher hingesetzte ausdrucksvolle Jünglingsbildnis in München an.

Zwischen Bildnis und Sittenbild in der Mitte steht die merkwürdige Charakterfigur des „Geographen" im gelben Mantel im Museum von Rouen. Vom lebensgroßen bildnisgruppenartigen Volksstück zur Mythologie hinüber leitet das kraftvolle, launige Schlußbild dieser Schaffensperiode des Meisters, sein Bild der „Trinker" oder des „Bacchus, der die Zecher bekränzt" im Prado. Nackt sitzt der bekränzte Gott auf dem Fasse, liegt sein Satyr hinter ihm. Verschieden bekleidet aber erscheinen die sieben lustigen Zecher aus dem niederen Volke, die ihn sitzend, knieend und hockend umdrängen. Rubens, der Maler bacchischen Treibens, war gerade in Madrid gewesen. Wahrscheinlich wollte Velázquez in seiner Art mit ihm wetteifern. Ohne Humor darf man dem köstlichen, übermütigen Bilde nicht gegenübertreten, das sich zu zünftigen mythologischen Darstellungen ähnlich verhält wie Rembrandts Ganymed. Sicher in sich selbst gefestigt, rund und plastisch modelliert sind noch alle Einzelgestalten. Aber ein warmer Goldton schließt sie zusammen. Alle Licht- und Farbenmittel der Individualisierung und der malerischen Zusammenfassung sind meisterhaft gehandhabt. Nicht nur in der spanischen Kunst, auch in der Weltkunst steht das Bild allein auf einem Platze für sich.

Daß die „Historienbilder", die Velázquez 1630 in Rom gemalt hat, vom italienischen Barock angekränkelt seien, wie neuerdings behauptet worden, ist nicht zuzugeben. Bekannter als

der „Rock Josephs" im Eskorial ist die „Schmiede Vulkans" im Pradomuseum, die dem mythologischen Stoffe doch noch ähnlich gegenübersteht wie das Bacchusbild. Die mythologische Schmiede mit ihren fünf schlanken, sehnigen, wunderbar modellierten, nur mit einem Schurz bekleideten Arbeitern, von denen sich selbst der Gott nicht durch konventionelle Schönheit abhebt, könnte eine gewöhnliche spanische Volksschmiede sein. Links steht jedoch der lorbeerbekränzte, von hellem Nimbus umstrahlte Lichtgott selbst, auch er nicht von hergebrachter, aber von wirklicher Wohlgestalt. Eifrig erzählt er. Das starre Staunen, mit dem alle, ihre



Die Übergabe von Breda. Gemälde von Velázquez im Prado zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 310.

Arbeit unterbrechend, lauschen, ist meisterhaft wiedergegeben. In der Feinheit der Darstellung des Überganges der verschiedenen Lichtquellen des Tages, des Schmiedefeuers und des selbstleuchtenden Gottes ineinander übertraf Velázquez alle früheren ähnlichen Versuche.

Neue Offenbarungen aber waren auch des Meisters zwei Landschaftsstudien aus der römischen Villa Medici. Wie diese frisch, keck und breit hingesetzten Gartenlandschaften des Pradomuseums von Luft und Licht durchflossen und durchflimmert werden, so waren noch niemals vorher Landschaften aufgefaßt worden. Gerade diese Landschaftsstudien erst ermöglichten Velázquez' spätere Auffassung seiner Figuren vor landschaftlichen Gründen und im wirklichen Lichte, das sie umfließt. Ansätze zu dieser Auffassung zeigt denn auch bereits sein 1630 in Neapel gemaltes Brustbildnis der jungen Königin von Ungarn im Madrider Museum (Nr. 1072).

In den nächsten achtzehn Jahren nach seiner Heimkehr widmete Velázquez sich in Madrid vornehmlich der Bildnismalerei. Aber auch seine beiden eindrucksvollsten religiösen Bilder gehören diesem Zeitraum (1631—49) an. Zunächst der ergreifende „Christus an der Säule" mit dem von einem Engel geleiteten mitleidig verehrenden Kinde in der Londoner Galerie, ein noch plastisch modelliertes, warmgetöntes, höchst eigenartiges Meisterwerk. Sodann sein „Christus am Kreuz" im Pradomuseum, nach mittelalterlicher Art und Pachecos Vorschrift mit einzeln genagelten Füßen, mit dem unter der Dornenkrone her über die rechte Hälfte des Gesichtes herabfallenden dunklen Haupthaar, mit dem Ausdruck tiefen Friedens nach vollbrachtem Ringen: ein großes, stilles, heiliges Bild.

An der Spitze der höfischen Bildnisse des Meisters aus diesem Zeitraum stehen seine drei köstlichen Jägergestalten des Pradomuseums, die König Philipp (Taf. 29, Abb. 1), den Kardinalinfanten Ferdinand und den kleinen Infanten Don Baltasar, jeden im Freien, mit der Büchse im Arm, mit dem Hunde neben sich veranschaulichen, aber auch seine drei großartigsten Reiterbildnisse, die den König selbst, den Herzog Olivares und ebenfalls den Knaben Baltasar hoch zu Rosse vor weiter Guadarramalandschaft einhersprengend zeigen. Diese sechs berühmten Bilder atmen den ganzen Zauber der reifen Auffassung und Malweise des Meisters, bewahren aber dem landschaftlichen Lichte gegenüber immer noch ihre Selbständigkeit. Der große Menschen- und Fürstenmaler erscheint hier zugleich als einer der größten Pferde- und Hundemaler aller Zeiten. Einen König Philipp in ganzer Gestalt besitzt auch die Londoner, einen Infanten Don Carlos in ganzer Gestalt auch die Wiener Galerie; und wunderbar schließt sich hier das farbenprächtige Bild des Art-Museums in Boston an, das den kleinen Prinzen Baltasar mit seinem Hofzwerge in überzeugender Räumlichkeit und Unmittelbarkeit wiedergibt.

Den ganzen Gestalten der königlichen Familie reihen sich nun aber als Gegenfüßler und Genossen alsbald ihre Hofzwerge und Hofnarren an, deren inneres Wesen und äußere, oft verkrüppelte Gestalt Velázquez mit unbestechlicher Wahrheitsliebe festzuhalten und doch durch einen Anflug von Humor zu verklären verstand. Um 1635 entstand sein Bild des Spaßmachers Pablillos im Prado, der noch raumlos mit gespreizten Beinen dasteht. Zehn Jahre jünger ist die Darstellung des Zwerges El Primo ebendort, der mit seinem großen schwarzen Hute auf dem Kopfe lichtumspielt vor offener Berglandschaft sitzt. Die ganze zehnjährige Entwickelung des Meisters spiegelt sich in der verschiedenen Behandlung dieser beiden Bilder wider.

Von den Halbfiguren und Brustbildern des Meisters aus diesem Zeitraum können hier nur noch sein herrliches, glutäugiges Selbstbildnis in der römischen Kapitolsammlung, sein prächtiger Jägermeister Mateos in Dresden, seine Bildnisse Philipps und Isabellas in Wien, sein Olivares in Petersburg hervorgehoben werden.

Wie Velázquez jetzt figürliche Vorgänge im Freien behandelte, zeigt zunächst seine „Saujagd" (1638) in London. Wunderbar fein ist alles zu dem leichtbewölkten blauen Himmel gestimmt; wunderbar malerisch sind die zahlreichen kleinen Figuren verteilt, die das breite Bild einzeln, gruppenweise und zu Massen zusammengefaßt füllen. Velázquez' eigentliches Meisterwerk dieser Art aber ist das großartige Gemälde des Prado (1639—41), das die Übergabe der holländischen Festung Breda (1625) an die Spanier darstellt (Abb. S. 309). José Leonardos ältere Wiedergabe desselben Gegenstandes (S. 304) wurde dadurch wieder in den Schatten gerückt. Unter Velázquez' Meisterhänden ward hier das Bildnisgruppenbild unversehens zum Geschichtsbild. Ungezwungener ist nie eine Handlung veranschaulicht worden, wie in der Mitte dieses Bildes die Übergabe der Festungsschlüssel durch den holländischen Kommandanten an



1. Philipp IV. als Jäger. Gemälde von Velázquez im Prado zu Madrid.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.



2. Don Juan d'Austria. Gemälde von Velázquez im Prado zu Madrid.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

den spanischen Feldherrn Spinola. Von packendem Leben strotzen die links aufmarschierten niederländischen und die rechts aufgestellten spanischen Soldaten, zwischen denen sich eine weite, lichtvolle Ferne öffnet. Raumfüllend und haltspendend wirken die 28 spanischen Lanzen, die Mengs noch tadeln zu müssen meinte. Das Bild läßt in seiner grundehrlichen, freien, breiten Behandlung die letzte Entwickelung des einzigen Sevillaners vorausahnen.

Während des zweiten römischen Aufenthalts des Meisters (1650) entstanden nur zwei köstliche Bildnisse: die sprechende Halbfigur seines Sklaven und Schülers, des Mulatten Juan de Pareja (S. 314), in Longford Castle und das weltbekannte Kniestück des in seinem Sessel hingelehnten Papstes Innozenz X. in der Galerie Doria. Malerisch angesehen, überzeugt dieses Prachtbild durch die Sicherheit seiner raschen breiten Pinselführung; koloristisch betrachtet, entzückt es als Symphonie in Rot, Weiß und Grau; als Bildnis aber ist es ein Wunder an überzeugender Wiedergabe einer ganzen, Leib und Seele umfassenden Persönlichkeit.



Der Infant Philipp Prospero. Gemälde von Velázquez im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 312.

Außerordentlich fruchtbar, trotz der Mühen seines Hofamtes, waren dann noch des Meisters letzte neun Lebensjahre (1651—60); und mannigfaltiger als je wurden die Gegenstände, die er malte.

Seine letzten beiden religiösen Bilder, jetzt im Pradomuseum, werden zum Beweise des Einflusses El Grecos auf seine letzte Entwickelung angeführt. Bei der „Krönung Marias" ist zuzugeben, daß Velázquez das gleiche Bild des Griechen in Toledo (Capilla de San José) gekannt haben müsse; aber er hat es sich durch Klärung der Anordnung, durch Reinigung der Formensprache, durch Sättigung des kühlen rot-blau-grauen Farbendreiklanges völlig zu eigen gemacht. Weniger einleuchtend ist die behauptete Abhängigkeit der Landschaft seines „Besuches des Abtes Antonius beim Einsiedler Paulus" von der Landschaft in Theotocopulis Franziskusbilde bei Zuloaga in Paris. Die Landschaft des Velázquez wirkt plastischer und malerischer, klassischer und moderner zugleich. Eigentlich ist das ganze Bild eine historische Landschaft, deren Reiz in ihrer freien, leichten und doch formenfesten Anordnung und in der hellen Lichtfülle liegt, die ihren braun-blaugrün-grauen Farbendreiklang umspielt.

In seiner letzten Schaffenszeit wurde es Velázquez aber auch nicht erspart, mythologische Dekorationsgemälde für königliche Schlösser zu malen. Eines von ihnen, der stattliche, einem schnurrbärtigen spanischen Modell entlehnte „ruhende Mars", prangte in der Torre de

la Parada zwischen den berühmten, zeitgenössischen Modellen realistisch nachgebildeten Idealbildnissen der altgriechischen Dichterphilosophen Äsop und Menippos. Alle drei gehören dem Pradomuseum. Die vier anderen mythologischen Bilder füllten liegende Rechteckfelder im Spiegelsaal des Madrider Schlosses. Nur zwei von ihnen haben sich erhalten: „Merkur und Argus" in der Madrider, „Venus, sich spiegelnd" in der Londoner Galerie. Das Format brachte die liegende Stellung der Hauptpersonen mit sich. Die Venus ist eine wunderbare, vom Rücken gesehene, auf ihrer rechten Seite ruhende Gestalt, deren Kopf nur in dem Spiegel



Die Teppichwirkerinnen. Gemälde von Velázquez im Prado zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

erscheint, den Amor ihr vorhält. Besonders fein ist das leicht getönte Fleisch des schönen Körpers gemalt. Die Angriffe auf die Echtheit dieses Bildes halten wir nicht für gerechtfertigt.

Die Fürsten- und Narrenbildnisse Velázquez' werden seit dieser Zeit immer geistreicher und vornehmer in der Auffassung, immer einfacher, freier, weicher in ihrem breiten malerischen Vortrag. Genannt seien die edelreifen Bildnisse der Königin Marianne im Louvre, in Wien (Nr. 617, als Infantin Maria Theresia) und im Prado (Nr. 1070a), der Infantin Marguerita in Wien (Nr. 615), im Louvre, im Prado (Nr. 1084), im Städelschen Institut zu Frankfurt und in der Galerie Weber zu Hamburg (als Maria Theresia). Unverhofft hat Velázquez in allen diesen weiblichen Bildnissen aus der malerischen Not der Reifröcke eine Tugend gemacht. Dazu die späten Brustbilder Philipps IV. im Prado und in London und das Wiener Prachtbild des kleinen Infanten Philipp Prospero (Abb. S. 311) neben dem Stuhl, auf dem sein weißes Hündchen liegt. Persönlicher aufgefaßte, schlichtere und farbenprächtigere Bildnisse als diese

alle gibt es nicht. Und dann die Narren und Zwerge des Pradomuseums: der schielende kleine Bobo de Coria, der schwachsinnig am Boden kauert, der stattliche Pernia Barbaroja, der in seiner malerischen Türkentracht hoffärtig dasteht, der winzige Don Antonio Inglés (oder Velazquillo), der sich selbstbewußt an eine große, neben ihm sitzende Hündin lehnt! Wie geistvoll sind sie alle durch die Behandlung des Meisters ins Reich ewiger Kunst emporgehoben! Im Don Juan d'Austria (Taf. 29, Abb. 2) aber, der vor einer offenen Gartentür steht, erreichte Velázquez das Höchste an flotter, scheinbar sogar skizzenhafter Breite der Pinselführung und an lichtdurchflossener schimmernder Pracht der Farbengabe.



Las Meninas. Gemälde von Velázquez im Prado zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Am Schlusse seiner Entwickelung stehen auch die beiden großen Bildnisgruppen im Pradomuseum, die die Nachwelt am unverhohlensten anstaunt. Das eine dieser Bilder, „die Spinnerinnen" oder „Teppichwirkerinnen" (Abb. S. 312), ist zugleich das „älteste Arbeiter- oder Fabrikstück" (Justi) der Welt. Das andere, „Las Meninas", die „Ehrendamen" (Abb.), ist Sitten- und Geschichtsbild zugleich. Das Bild der Teppichfabrik zeigt in dem vorderen Arbeitsraume, vor dessen links angebrachtem Fenster ein roter Vorhang wallt, fünf lebensgroße schlichte Arbeiterinnen in natürlichster und lebendigster Bewegung beim Spinnen und Zubereiten der Wollfäden, im hinteren, sonnig erleuchteten Verkaufsraume drei vornehme Damen, die die aufgehängten Teppiche betrachten. Bahnbrechend war, daß Velázquez die Einzelheiten dieses Bildes nicht erst nachträglich im Atelierlicht zu einem Ganzen verschmolz, sondern in ihrem Zusammenhange mit dem gegebenen, von Luft und Licht durchflossenen Raume der Wirklichkeit entlehnte. Kein impressionistisches Bild des 19. Jahrhunderts hat diese Teppichwirkerinnen an Kraft der figürlichen Charakteristik und an schimmerndem Duft des eingefangenen Freilichtes übertroffen.

„Las Meninas" hingegen, das große Gruppenbildnis, lüftet den Vorhang vor einem Stücke intimsten spanischen Fürstenlebens des 17. Jahrhunderts. Links steht der Maler selbst, von vorn gesehen, an seiner Staffelei, im Begriffe, den König und die Königin zu malen, die man nur dem Beschauer gegenüber im Wandspiegel erblickt. Vorn sind die beiden Ehrendamen,

die „Meninas", um die kleine Prinzessin Marguerita beschäftigt. Ganz rechts steht die großköpfige Zwergin Maria Bárbola, steht der zierliche Zwerg Nicolasito Pertusato und liegt ein großer, schläferiger Hund. Vorn sammelt sich das Licht. Die hinteren Teile des Zimmers sind in schwärzliche, duftige Schatten gehüllt. Aber durch eine offene Tür blickt man rechts in ein helles Treppenhaus hinaus. Wenn Luca Giordano dieses Bild „die Theologie" der Malerei nannte, so können wir es nach unserem Sprachgebrauch als „Evangelium" der Malerei bezeichnen.

Velázquez' Hauptschüler war sein Schwiegersohn Juan Bautista Martínez de Mazo (gest. 1667), der einerseits die Bildnismalerei des Meisters in etwas reicherer und verschwommener Weise fortsetzte, anderseits seine landschaftlichen Anregungen im spanisch-dekorativen Sinne zu einer Landschaftsmalerei weiterbildete, deren staubig graugelbe Töne keiner wirklichen Fühlung mit der Natur mehr entstammen. Mazos bestes Einzelbildnis ist das des Don Tiburcio im Pradomuseum, sein großartigstes Gruppenbildnis, das früher Velázquez selbst zugeschrieben wurde, ist das prächtige Velázquezsche Familienbild in der Wiener Galerie, seine bedeutendste Landschaft ist die Ansicht von Saragossa im Prado, deren Figuren von Beruete Velázquez selbst zugeschrieben werden. Von den übrigen Schülern des Meisters kann hier nur noch sein ehemaliger Sklave, der Mulatte Juan de Pareja (1606—70), genannt werden, dessen Hauptbild, die Berufung des Matthäus im Pradomuseum, tüchtig genug ist, aber doch konventioneller wirkt als alles, was Velázquez geschaffen hat.

Für die Richtung, die die Madrider Schule nach Velázquez' Tode, soweit sie nur mittelbar von ihm berührt wurde, bis zum Ende des Jahrhunderts einschlug, blieb die Werkstatt Vincencio Carduchos maßgebend. Auf Felix Castello (S. 303) brauchen wir nicht zurückzukommen. Zu nennen ist zunächst Francisco Collantes (1599—1656), der sich neben Mazo zum eigentlichen Landschafter der Madrider Schule ausbildete, ohne bei recht fester Zeichnung über den äußerlichen, wenngleich lichterfüllten graugelben Gesamtton hinauszugelangen, den auch seine Bilder im Prado zeigen. Nur gestreift werden kann Francisco Rizzi (1608—85), dessen Vater zu den eingewanderten italienischen Malern gehörte. Daß Francisco Rizzi nur ein oberflächliches, wenn auch fruchtbares Talent in der Richtung Vincencio Carduchos war, zeigt z. B. seine Darstellung des großen Madrider Autodafés von 1680 im Pradomuseum. Von seinen Schülern ist Claudio Coello der Meister, der, wenn irgendein Spanier, Einflüsse des Rubens verarbeitet hat. Er brachte es jedoch, wie seine Mysterien der im Himmel thronenden Madonna im Pradomuseum dartun, nur zu flauen, bunten Epigonenarbeiten. Ein selbständiges Madrider Schulhaupt, von dem nur wenig Bilder bekannt sind, war Pedro de las Cuevas (1568—1653), bei dem nach Bermúdez auch José Leonardo (S. 303) gelernt hatte. Von seinen bekannten Schülern ist Antonio Pereda (1599 bis 1669) im Pradomuseum mit einem ziemlich konventionellen Hieronymus (1643) vertreten, während Juan Carreño de Miranda (1614—85) sich in seinen schlichten, klaren Fürstenbildnissen im Pradomuseum und in seinem Karl II. in Berlin offenbar nicht nur an Velázquez, sondern auch an van Dyck anlehnte. Mirandas Schüler Mateo Cerezo (1635—1675) aber, dessen Lieblingsdarstellungen blonde Magdalenen und heilige Jungfrauen im Himmelsglanze waren, ist nicht nur in Madrid und Berlin, sondern auch im Haag vertreten. Auch in ihm macht sich ein gewisser Einfluß van Dycks neben dem Murillos bemerkbar.

Je mehr dieser Künstler wir kennen lernen, desto einsamer ragt Velázquez in riesiger Größe hinter ihnen empor.

D. Murillo und seine Schule.

Bartolomé Esteban Murillo (1618—82), der Sevillaner war wie Velázquez, entwickelte andere Seiten der spanischen Nationalkunst als dieser, fast entgegengesetzte Seiten; und da er nur vorübergehend in Madrid weilte, seiner Vaterstadt treu blieb und hier 1660 die Kunstakademie gründete, deren erster Direktor er wurde, so erscheint gerade seine Richtung vorzugsweise als andalusisch und sevillanisch. Realist in seiner Art war auch Murillo. Auch er schuf eine Reihe berühmter Bilder aus dem sevillanischen Volks- und Straßenleben; die andalusische Kinderwelt hat keiner so ansprechend wiedergegeben wie er. Auch er stattete seine zahlreichen Heiligenbilder, ja die Bilder der heiligen Jungfrau selbst, mit lebenswahren andalusischen Gesichtszügen aus. Aber seine Darstellungen wirken nicht so unmittelbar wie die des Velázquez. Sie entfernen sich nicht so weit wie diese von der barocken Zeitformel. Mit denen des Velázquez verglichen, posieren selbst seine „essenden Knaben". Jedenfalls gehört Murillo zu den größten Koloristen und Helldunkelmalern; aber auch seine Färbung beruht mehr auf idealer als auf realer Naturanschauung; und vollends Idealist ist er in seelischer Beziehung. Schwärmerische religiöse Hingabe, ekstatische Erhebung, glühende Inbrunst hinreißend zu schildern, war sein Element. Himmlische Visionen hat keiner so irdisch überzeugend veranschaulicht wie er. Velázquez empfindet männlicher, Murillo weiblicher. Die abfällige Kritik, die einseitige „Impressionisten" neuerdings an Murillo üben, darf uns nicht hindern, seiner wirklichen Bedeutung gerecht zu werden. Jedenfalls wird er stets ein Lieblingsmaler weich empfindender Seelen bleiben. Als neuere Murilloforscher sind besonders Tubino, Curtis, Alfonso, Justi und Lefort zu nennen.

Wenn die spanische Kunstkritik drei Hauptstile des Meisters unterschied, den estilo frio, cálido und vaporoso, so ersetzen wir die Begriffe kalt, warm und nebelig, die übrigens mehr seelisch als malerisch gemeint waren, vielleicht verständlicher durch die Ausdrücke trocken, blühend und duftig; und wenn man mit dieser Abstufung mehr eine gegenständliche als eine zeitliche Folge zu bezeichnen meinte, so läßt sich eine allmähliche Entwickelung von härterer, trockenerer Modellierung und schwerem, dunkelschattigem Kolorit zu flüssiger, weicher Behandlung und blühender Farbengebung mit leuchtendem Helldunkel und dann zu freierer, duftigerer Malweise mit kühlem, verschwimmendem Grundton doch in Murillos Werken so gut nachweisen wie in denen der meisten führenden Maler des Jahrhunderts, einschließlich der Niederländer. Nur bleibt Murillos Vortrag immer flüssig und verschmolzen, versteigt sich nie zu der impressionistischen Breite der späteren Pinselführung seines Landsmannes Velázquez.

Der glatte und wirklich auch farbenkalte Stil seines Lehrers Juan del Castillo klingt in erhaltenen Werken Murillos, abgesehen etwa von den Dominikaner-Visionen in Cambridge und im erzbischöflichen Palais zu Sevilla, überhaupt kaum nach. Pedro de Moya (S. 306), der 1642 von London zurückkehrte, soll ihm zuerst die Augen geöffnet und ihn auf den weichen Vortrag van Dycks hingewiesen haben. Seine wirklichen Lehrer waren dann die großen Meister, deren Werke er 1643—44 in Madrid kopierte. Erst als er 1645 nach Sevilla zurückkehrte, begann seine selbständige künstlerische Entwickelung.

Aus der großen Anzahl der erhaltenen Gemälde Murillos, von denen z. B. das Museum von Madrid über 40, das von Sevilla 24, die Ermitage 20 besitzt, können hier als Grenzsteine seiner Entwickelung zunächst nur die wenigen hervorgehoben werden, die sich bestimmten Jahren zuweisen lassen.

Gleich 1645—46 schmückte Murillo den kleinen Kreuzgang des Franziskanerklosters seiner

Vaterstadt mit elf großen Legendenbildern. Am bekanntesten sind „die Speisung der Klosterarmen" in der Madrider Akademie, die köstliche „Engelküche" mit dem mystisch schwebenden hl. Diego im Louvre und der tiefempfundene „Tod der hl. Klara", an deren Sterbebett Christus, Maria und heilige Jungfrauen erscheinen, in Dresden. Die Verbindung des volkstümlich Realistischen mit dem überirdisch Visionären verleiht gleich diesen frühen, wirklich noch etwas trocken gemalten und schwergetönten Gemälden des Meisters ihre eigenartige Bedeutung.

Wie viel weicher, farbenfrischer und ausdrucksvoller erscheinen Murillos Bilder von 1655, die beiden mit lebensvollen Bildniszügen bekannter Geistlicher ausgestatteten Gestalten der Heiligen Isidro und Leander in der Kathedrale von Sevilla und die häuslich liebenswürdige, farbig blühende „Geburt Marias" im Louvre! Die Englein des Himmels, die es Murillo angetan hatten, tanzen hier einen Reigen in visionärem Lichtglanz über der Neugeborenen.

Noch sonniger strahlt die berühmte „Vision des hl. Antonius" von 1656 in der Kathedrale von Sevilla. Dem in der Klosterzelle knieenden Heiligen öffnet sich in warmem Goldlicht die ganze, von kleinen unbekleideten und großen bekleideten Engeln erfüllte Himmelsherrlichkeit, aus der der kleine Jesusknabe in seine ausgebreiteten Arme hinabeilt. Raum und Licht, Formen und Farben wirken hier berauschend zusammen.

Wie Murillo abermals neun Jahre später empfand, zeigen seine 1665 vollendeten Gemälde aus Santa Maria la Blanca in Sevilla. Monumental angeordnet und glühend gefärbt erscheinen die beiden Bilder der Madrider Akademie, die die Gründung der Kirche Santa Maria Maggiore in Rom schildern, das Nachtstück des „Traumes des Patriziers" und das sonnige Prozessionsbild mit dem Stifterpaar zu Füßen des Papstes. Ganz von himmlischem Lichtglanz erfüllt aber ist die Darstellung der unbefleckt Empfangenen (Concepción) mit den sechs verehrenden Geistlichen zu ihren Füßen im Louvre. Die Anordnung ist hier geistvoller, die Umrisse sind weicher, die Malweise ist flüssiger, die Farbenakkorde sind klarer geworden.

Zwischen 1670 und 1674 entstand die berühmte Bilderfolge des Caridad-Hospitals in Sevilla. Noch an ihrem alten Platze befinden sich dort die beiden mächtigen, figurenreichen Breitbilder, die die Löschung des Durstes der Israeliten in der Wüste durch Moses' Zauberstab und die Stillung des Hungers der Fünftausend durch die Fische und Brote des Heilandes mit lichtvoller Massenbeherrschung und volkstümlichen Einzelvorgängen darstellen. Auch das Bild des San Juan de Diós als Krankenträger ist in der Caridad geblieben. In Petersburg aber befindet sich die Befreiung Petri aus dem Gefängnis; und die Madrider Akademie besitzt die berühmte, so menschlich verständliche, so edel umrissene und doch so unmittelbar erschaute Krankenpflege der hl. Elisabeth. Alle diese Caridadbilder sind weicher, verschwimmender behandelt als die älteren Schöpfungen Murillos.

Eine beinahe sinnliche Glut der Glaubensinbrunst atmen dann die Visionen der großen, von duftigem Helldunkel erfüllten Bilderfolge, die Murillo 1674–76 fürs Kapuzinerkloster in Sevilla malte. Der köstliche Schutzengel, der einen Knaben an der Hand führt, ist in die Kathedrale zu Sevilla gekommen. Nicht weniger als 17 Bilder dieser Folge aber gehören zu den Schätzen des Sevillaner Museums: von den Konzeptionen die Darstellung der Gebenedeiten mit den Engelknäblein, die einen Spiegel halten, und eine zweite, kindlichere, über der Gott-Vater seine Arme ausbreitet, von den Heiligenvisionen besonders das Christkind in den Armen des an seinem Betpult knieenden hl. Antonius und der Gekreuzigte, feurig umarmt vom hl. Franziskus, zu dem er sich hinabneigt.

Für sein altes Franziskanerkloster malte Murillo um diese Zeit die machtvollste seiner



1. Murillos „Concepción“ im Museum von Sevilla.

Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.



2. Murillos „Würfelspieler“ in der Münchener Pinakothek.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

„Konzeptionen", das Kolossalbild des Sevillaner Museums (Taf. 30, Abb. 1), das die Purísima, anders als sonst, auf der Weltkugel stehend und mit zusammengelegt emporgehobenen Händen gnadenvoll und siegreich herabblickend zeigt.

Erst 1678 folgten Murillos Bilder für das Hospital der „Venerables Sacerdotes": die berühmte duftige „Concepción" im Salon carré des Louvre, die Erscheinung der Mutter Gottes mit dem Brot austeilenden Jesusknaben in der Pester Galerie und das vortreffliche Bildnis Justino de Neves mit seinem Wachtelhündchen in Bowood. 1678 entstanden aber auch die beiden Visionen des hl. Augustinus im Museum zu Sevilla; und etwa in diese Zeit gehört auch das zarte, weiche Pradobild, das die kleine Maria als Schülerin an den Knieen ihrer Mutter zeigt.

Murillos letztes Werk, an dem er 1682 arbeitete, als ihn der Tod ereilte, war der große Altar in der Kapuzinerkirche zu Cadiz, den sein Schüler Meneses Osorio vollendete. Selbst das Mittelbild, das die Vermählung der hl. Katharina duftig und feinfühlig darstellt, scheint nur teilweise von Murillo selbst gemalt zu sein.



Der hl. Antonius mit dem Christkinde. Gemälde von Murillo in der Ermitage zu St. Petersburg. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Von Murillos nicht datierten Visionsbildern seien aus seiner Frühzeit noch die Jakobsleiter in der Ermitage, aus seiner Blütezeit noch der hl. Bernhard, dem die Mutter Gottes erscheint, aus seiner duftigen Spätzeit die Vision des hl. Ildefonso, beide im Prado (Nr. 810 und 819), hervorgehoben; auch die Darstellungen des hl. Antonius mit dem Christkind in Berlin und in Petersburg (Abb.) gehören zu seinen eindrucksvollsten Gemälden dieser Art. Murillos berühmtesten Bildern der „Immaculata Conceptio" aber, der bei ihm in weißem Kleide und blauem Mantel verklärt auf dem Halbmond stehenden Jungfrau, reihen sich, außer denen des Prado und der Ermitage, als besonders lieblich noch die in den Sammlungen Baring und Lansdown in London an. Von seinen Schilderungen der Madonna mit dem Kinde ist die bürgerlich irdischste die des Palazzo Corsini in Rom. Diese gehört, wie die des Palazzo Pitti, seinem blühenden Stil an, während die Dresdener den

kühlen, duftigen Stil seiner späteren Zeit verrät. Am himmlischsten aber wirkt trotz ihrer schweren frühen Färbung die Madonna vom Karmelberge in der Galerie Weber zu Hamburg.

Von Murillos heiligen Familien stellt die des Pradomuseums (Nr. 854) eine bürgerliche Zimmermannsfamilie schlicht und innig dar, wogegen die große heilige Familie des Louvre, über der Gott-Vater mit der Taube des Heiligen Geistes schwebt, italienischer „komponiert" und visionärer im Sinne der späteren Zeit des Meisters empfunden ist.

Den bildnisartigen Heiligen Murillos von 1655 (S. 316) gesellt sich sein kraftvoller Rodriguez in Dresden (Taf. 31). Sein schönstes wirkliches Bildnis, außer dem genannten (S. 317), ist das des Andrés de Andrado in der Sammlung Northbrook zu London.

Zu den Lieblingsgegenständen Murillos gehören seine liebenswürdigen Bilder des heranwachsenden Jesusknaben, der sich, manchmal von Lämmern begleitet, in der Einsamkeit ergeht. „Der gute Hirte" heißt ein warm empfundenes und gemaltes Bild der Art im Pradomuseum. „Die Knaben mit der Muschel" derselben Sammlung aber zeigen den Jesusknaben, wie er dem kleinen Johannes in einer Muschel das Quellwasser reicht, in der letzten, duftigen, fast schon verblasenen Malweise Murillos.

Natürlich hat der Meister, der heilige Kinder so lieblich vorzuführen verstand, auch deren Vorbilder, die irdischen Knäblein und Mägdlein Sevillas, um ihrer selbst willen gemalt; ja die Straßenkinder Sevillas als solche, allein oder in Gruppen, manchmal auch mit einer Alten dabei, gehören zu seinen häufigsten Vorwürfen. Weit öfter als Velázquez und nicht nur in seiner Jugend hat Murillo lebensgroße Sittenbilder dieser Art gemalt. Hübsche einzelne Knaben- und Mädchengestalten sieht man z. B. im Prado, im Louvre, in der Ermitage; berühmt sind seine fünf Münchener Straßenkindergruppen: die beiden nebeneinander sitzenden Knaben, von denen der eine eine Traube, der andere, mit vollen Backen kauend, eine Melone verzehrt, die beiden Gassenbuben mit ihrem Hündchen, die würfelnden Betteljungen (Taf. 30, Abb. 2), die kleine Geldzählerin mit dem hinter ihr kauernden Knaben und die Alte, die einem Knaben den Kopf reinigt. Prächtig sind die hübschen, glutäugigen Kinder, anschaulich ist die leichte Handlung, in der sie sich bewegen, wiedergegeben. Sind sie nicht ganz so unmittelbar erschaut wie die ähnlichen Darstellungen des Velázquez, so reden sie dafür mehr als diese zu unserem Gemüte.

Will Murillo doch auch in seinen großen Heiligenbildern stets nicht nur eine malerische, sondern auch eine seelische Wirkung auf den Beschauer ausüben. Wir nannten ihn weiblicher veranlagt als Velázquez. Angesichts seiner zahlreichen himmlisch verklärten und doch irdisch lebendigen Darstellungen der unbefleckt Empfangenen hören wir unwillkürlich den Gesang: „Das Ewigweibliche zieht uns hinan!"

Von Murillos Schülern kommt der älteste, Ignacio Iriarte (1620—85), der in Murillos früheren Bildern die Landschaften malte, besonders als Landschafter in Betracht. Auch seine Landschaften im Pradomuseum zeigen wohlgeformte Bäume und Berge in der dekorativen Anordnung und der weichen, gelbgrauen Tonmalerei, die die spanische Landschaftsschule kennzeichnen. Von den Figurenmalern, die Murillos Schüler waren, lernt man Francisco Meneses Osorio, der nach 1700 starb, am besten in Cadiz, Pedro Nuñez de Villavicencio (1635—1700) in Madrid, Petersburg und Pest kennen, deren Sammlungen Bildnisse und Bettelbubenbilder seiner Hand besitzen. Neues aber lehren sie uns nicht.

Eine gewisse Selbständigkeit neben Murillo bewahrte dagegen Juan de Valdés Leal



Der heilige Rodriguez. Gemälde von Murillo.

Nach dem Original in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

(1630—91), der nach Murillos Tode Präsident der Akademie von Sevilla wurde. Schärfer als sein Vorgänger betont er realistische Äußerlichkeiten, oberflächlicher ist seine Gesamtauffassung, verblasener seine Pinselführung, eintöniger seine gelbgrauliche Färbung. In Madrid, Petersburg und Dresden ist er vertreten. Berühmt und berüchtigt zugleich sind seine schrecklichen, verwesungduftenden Todesallegorien in der Caridad zu Sevilla.

Daß die Spanier früher als andere Völker die europäische Kunst über das Weltmeer, zuerst zu ihren amerikanischen Kolonien, trugen, ist erklärlich, ja selbstverständlich. **Mexiko** war der Mittelpunkt dieser spanischen Kolonialkunst, der es jedoch, wie Lamborn dargetan, vorerst noch an der Kraft fehlte, sich selbständig weiterzuentwickeln. Als erster namhafter Meister, dessen Bilder, meist Altarwerke für mexikanische Kirchen, die Jahreszahlen zwischen 1603 und 1630 tragen, wird **Baltasar Echave**, dem **Luis Juarez** folgte, bezeichnet. Echave verpflanzte, wie seine Bilder in der Kathedrale zu Puebla und in der Nationalakademie zu Mexiko zeigen, die schwarzschattige Kunst der valencianischen Schule, der er entstammte, nach Neuspanien. Er steht an der Spitze einer Künstlerschar, die erst im 18. Jahrhundert größere Bedeutung gewann.

Hätte die spanische Kunst des 17. Jahrhunderts auch keine anderen Meister hervorgebracht als Ribera, Montañés, Velázquez und Murillo, so müßten wir ihr doch einen wesentlichen Anteil an der Weiterentwickelung der Weltkunst zuschreiben.

IV. Die belgische Kunst des 17. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die belgische Baukunst des 17. Jahrhunderts.

Nordseeluft und Mittelmeerduft vermischten sich kräftig und würzig in der belgischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Als Peter Paul Rubens (1577—1640), ihr eigentlicher Großmeister, der alles, was er in Italien gesehen und gelernt hatte, mit seinem eigensten germanischen Empfinden zu einem neuen, großen, echt flämischen Ganzen verschmolz, nach achtjährigem Aufenthalt jenseits der Alpen 1608 nach Antwerpen, der Stadt seiner Väter, zurückkehrte, waren die Würfel im großen Kriegsspiel um die Zukunft Belgiens bereits gefallen. Der Waffenstillstand von 1609 besiegelte die Entscheidung. Flandern und Brabant verblieben den alten Mächten: der spanischen Herrschaft, der katholischen Kirche — und der barocken Kunst. Die kirchlichen und staatlichen Mächte, denen die Romanisierung der niederdeutschen Provinzen zufiel, ließen aber, klug genug, um den Verschmelzungsprozeß zu erleichtern, dem alten, germanischen, sinnlich-kräftigen Temperament der Besiegten die volle Freiheit, sich auszuleben; und der Verschmelzungsprozeß vollzog sich jetzt in Leben und Kunst wider Erwarten rasch und glücklich. Der Takt und der Kunstsinn des von Philipp II. noch kurz vor seinem Tode bestellten Regentenpaares, des Erzherzogs Albrecht und seiner Gemahlin Isabella, taten das ihre dazu. Die Prachtliebe von hüben reichte dem Prunksinn von drüben die Hand. Die Belgier lernten römisch und niederländisch zugleich empfinden; und was den in Italien gereiften flämischen Künstlern im 16. Jahrhundert noch mißglückt war, gelang ihnen im siebzehnten. Sie verwischten die Spuren der Nachahmung in ihren Werken, die jene zu Manieristen gemacht hatte, und schufen, namentlich auf dem Gebiete der Malerei, eine neue, lebenskräftige flämische Nationalkunst, in der die Grundsätze barocker Anordnung

freilich sogar in den realistischen, einheimischen Fächern der Landschaft, des Sittenbildes und des Stillebens keineswegs verleugnet, überall aber durch ein starkes eigenes Naturgefühl gebändigt und nationalisiert wurden. Soweit die flämische Kunst des 17. Jahrhunderts barock ist, wie nahezu die ganze vom Süden beeinflußte Kunst dieses Zeitalters, ist sie flämisch-barock; soweit sie realistisch ist, wie es dem flämischen Empfinden entspricht, ist sie oft allerdings nur leicht von dem barocken Romanismus der Zeit angehaucht.

Spiegelte jener Palast (S. 151), den der Bischof Granvella, der Ratgeber der Statthalterin Margareta von Parma, sich zwischen 1559 und 1564 von Sebastian und Jakob van Noyen in Brüssel errichten ließ, mit seinen deutlichen Erinnerungen an den Palazzo Farnese in Rom die schlechthin italienische Richtung eines Zweiges der belgischen Kunst des 16. Jahrhunderts wider, so wußte Cornelis de Vriendt ziemlich gleichzeitig (1561—65) seinem Antwerpener Rathause (S. 152) auf durchaus italienischen Stilgrundlagen doch bereits eine national-flämische Gesamthaltung zu sichern. An diese Richtung de Vriendts und seines Nachfolgers Hans Vredeman de Vries (S. 152) knüpfte die Weiterentwickelung des 17. Jahrhunderts an. Dem entspricht, daß der italienische Barockstil, der zu Anfang dieses Jahrhunderts im Gefolge der Gegenreformation in Belgien einrückte, hier zwar nirgends auf Widerstand, wohl aber auf einen in den vergeblichen Freiheitskämpfen gestählten Nationalgeschmack stieß, der ihn seinem Eigenwillen entsprechend ummodelte, die einzelnen Gebäudeteile und Schmuckglieder schärfer individualisierte, die Zierformen der Gewände, Umrahmungen und Bedachungen nach eigenem Gefallen verbog, versetzte, verfettete oder gar verknorpelte, manchmal aber auch die großen Hauptverhältnisse ihrer vornehmen, wie Musik wirkenden Abmessungen entkleidete.

Mit großer Macht warf der belgische Barockstil sich, gerade weil er als Diener der Kirche kam, auf den Kirchenbau. Galt es doch, eine Reihe der in Trümmern liegenden Gotteshäuser in neuen Formen wieder auszubauen, eine andere Reihe zur Siegesfeier der alten Kirche neu im Zeitstil zu errichten. Ob wir Gurlitt, dessen Behandlung des belgischen Barockstils in vielen Beziehungen maßgebend geblieben ist, freilich in der Ansicht folgen dürfen, daß die meisten dieser großen, weiträumigen belgischen Barockkirchen nur Umbauten mittelalterlicher Kirchen seien, erscheint fraglich. In manchen Fällen aber ist es unzweifelhaft. Daß sie großenteils Säulenbasiliken sind, wie einige gleichzeitige genuesische Kirchen (S. 233), erklärt sich hinreichend aus den Beziehungen der mächtigen Seestädte Antwerpen und Genua zueinander. Daß sich aber ihre stattlichen, reich gegliederten, in Kuppeln endenden Einzeltürme in der Regel hinter der Halbrundnische des Chors erheben, ist eine belgische Eigentümlichkeit, die sich gerade aus dem Mangel italienischer Vorbilder im barocken Einzelturmbau erklärt.

Der erste Baumeister des Regentenpaares, Wenceslav Koeberger (1560—1630 oder 1632), der als Widersacher des Rubens bekannt ist, wirkte noch mehr im Sinne der italienischen Spätrenaissance. Seine Frauenkirche im Wallfahrtsorte Montaigu, die er zwischen 1607 und 1613 für Albrecht und Isabella errichtete, mahnt mit ihrer schweren, durch Streben gestützten Kuppel an Santa Maria della Salute (S. 231) in Venedig.

Der erste Hauptmeister der belgisch-barocken Kirchenbaukunst war Jacques Franquart (1577—1651), der Zeitgenosse und Freund des großen Rubens. Sein erstes Hauptwerk, die Jesuitenkirche zu Brüssel (1606—16), hat sich leider nur in Abbildungen erhalten. Jedes ihrer drei durch toskanische Säulen getrennten Schiffe lief östlich in eine Halbrundnische aus. Flämisch wirkte das steil, wenn auch antik gegiebelte Obergeschoß des Mittelrisalits mit den kandelaberförmigen Aufsätzen anstatt der gotischen Fialen.



1. Huijssens und Aguillons Fassade der Jesuitenkirche in Antwerpen.

Nach Photographie.



2. Zunfthäuser in Brüssel.

Nach Photographie.

Den Stil Franquarts trägt in etwas anderer Gestaltung die ehemalige Augustinerkirche (1620—42) in Brüssel, die später als Postgebäude diente. Das dreiachsige Erdgeschoß der Fassade zeigt die toskanische, das einachsige, weil nur dem höheren Mittelschiff vorgelegte Obergeschoß die „komposite" Ordnung. Die Unscheinbarkeit der Verbindungsvoluten verselbständigt das Obergeschoß. Die Doppelpilaster der ganzen Schauseite sind durch vorspringende Halbsäulen verstärkt. Die oben durchbrochenen Giebel, die eigenwilligen Kartuschenumrahmungen, die freien Verhältnisse machen den Bau zu einem Hauptwerk des flämischen Frühbarocks. In ähnlichem Stil schließt sich die Beginenkirche zu Mecheln (1629—47) ihm an.

Die mächtigste flämische Frühbarockkirche aber ist die Jesuitenkirche zu Antwerpen (Taf. 32, Abb. 1), die die Jesuiten Peter Huijssens und François Aguillon zwischen 1614 und 1621 erbauten. Nachdem sie 1718 niedergebrannt war, wurde sie nach den alten Entwürfen wieder aufgebaut. Ihre merkwürdig breit gelagerte Schauseite ist ihrer ganzen Ausdehnung nach zweigeschossig, unten toskanisch, oben ionisch, trägt vor dem Mittelschiff aber noch ein drittes, korinthisches, von bewegtem Dreieckgiebel bekröntes Obergeschoß und wird zu beiden Seiten durch besondere, niedrige, von Kuppeln überragte Treppentürme verbreitert. Ihr unten vierseitiger, oben achtseitiger, reich und leicht gegliederter, von edler Kuppel gekrönter Hauptturm, der hinter der Chornische steht, gilt für einen der schönsten der ganzen Renaissance- und Barockzeit. Inwendig trennen toskanische Säulen die drei Schiffe der Kirche. Über ihren Seitenschiffen aber ziehen sich Emporen entlang, die sich mit ionischen Säulen zum breiten Mittelschiff öffnen.

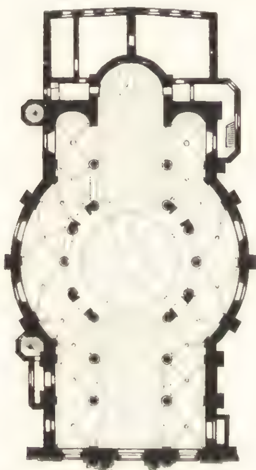
Als Jesuitenkirchen verwandten Stils sind die zu Brügge (jetzt Saint Donat), zu Lüttich, zu Namür (jetzt Saint Loup) und zu Ypern zu nennen.

Durch eine besondere Gestaltung aber zeichnet sich die Peterskirche in Gent aus, die seit 1629 von jenem zum Italiener gewordenen Hans van Xanten (Giovanni Vasanzio, S. 229) umgebaut wurde. Sie erhielt einen quadratischen, neunjochigen Vorbau in reinen Verhältnissen, über dessen Mittelquadrat sich eine schlanke Kuppel erhebt, der hinter dem Chor ein Ostturm das Gleichgewicht hält.

Der Hauptmeister der wieder wuchtiger und schwerer werdenden belgischen Kirchenbaukunst der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts war der Lieblingsschüler des Rubens, Lucas Faid'herbe (1617—97), der auch als Bildhauer gefeiert wird. Sein berühmtestes Bauwerk ist die Jesuitenkirche zu Löwen (1650—66). Die schwere, massige, durch Pilaster und vor die Pilaster gestellte Säulen gegliederte Schauseite, die im breiteren Untergeschoß ionisch, im hochragenden schmaleren Obergeschoß korinthisch ist, erhält durch die zwei Riegelbänder, die sich in wagerechter Richtung über Pilaster, Säulen und Wände hinziehen, ein niederländisches Gepräge. Auf den breiten Volutenanläufen, die zwischen den Geschossen vermitteln, stehen fialenartig trennende Kandelaber. Das dreischiffige Innere wird durch ein mächtiges Querschiff erweitert. Die ionischen Säulen der Langhausarkaden erinnern an die von San Siro zu Genua (S. 67). Zwischen ihren Eckvoluten sind die Kapitelle mit Hängekränzen verziert. Der Fries des reichverkröpften Gebälks ist mit üppig gebildeten Kartuschen geschmückt. Die Vierungskuppel ist leider unvollendet geblieben.

Von Faid'herbe rühren auch die Jesuitenkirche (1669—76) und Notre-Dame d'Hanswyck in Mecheln (1663—78; Abb. S. 322) her. Diese wird statt des Querschiffs in der Mitte von einem Kreise durchschnitten, dessen Segmente an den Seitenwänden als Ausbauchungen hervortreten, während sich über seiner Mitte eine ansehnliche Kuppel erhebt. Unter Faid'herbes

Mitwirkung entstand auch die Abteikirche von Averbode (1664—71), deren zentraler Vorderbau eine weniger glückliche Durchdringung von Kreisform und Kreuzform darstellt. Nicht gesichert dagegen ist Faid'herbes Mitwirkung am Bau der Beginenkirche in Brüssel (1657—76), die in vielen Beziehungen als das prächtigste und charakteristischste Kirchengebäude des flämischen Barockstils erscheint. Toskanische Säulen teilen auch hier das Langhaus in drei Schiffe. Hinter der mittleren der drei Ostnischen erhebt sich auch hier der Turm, dessen Dachhelm fialenartige Kandelaberstöcke begleiten. Bündelpfeiler mit toskanischen Halbsäulen stützen die Vierung. Das Erdgeschoß der Prachtfassade wird in seiner ganzen Breite durch verdoppelte und verdreifachte ionische Pilaster gegliedert. Das Stockwerk vor dem Mittelschiff ragt noch in zwei Geschossen auf, deren unteres mit korinthischen Halbsäulen, deren oberes mit Hermen unter einem vor- und rückspringenden Dreieckgiebel geschmückt ist. Am auffallendsten ist, daß vor den Seitenschiffen, zu beiden Seiten des Obergeschosses, Hochgiebel angebracht sind, die in eigenwilligen, aber fest geschwungenen Linien umrissen sind. Gerade diese Schauseite, die die einzelnen Teile individualisiert und nationalisiert, weiß phantastischen Reichtum mit einer gewissen Klarheit und Strenge zu vereinigen.



Lucas Faid'herbes Grundriß von Notre Dame d'Hanswyck in Mecheln. Nach C. Gurlitt. Vgl. Text, S. 321.

Wenden wir uns dem belgischen Palast- und Wohnbau dieser Zeit zu, so bewundern wir hier zunächst in der Châtellenie (jetzt Justizpalast) zu Furnes, die 1612—28 von Sylvanus Boulin errichtet wurde, noch einen Prachtbau, der mit seinen vollständig durchgeführten, im Erdgeschoß dorisch-toskanischen, im Obergeschoß korinthischen Pilastervorlagen den Eindruck reiner Hochrenaissance macht. Gleichzeitig aber trat Rubens auf den Plan, der durch sein großes, 1622 erschienenes Werk über die modernen Paläste Genuas seinen Landsleuten offenbar die Wege zur monumentalen Gestaltung reicher Bürgerhäuser weisen wollte. Aber es gelang ihm nicht. Sogar sein eigenes, von ihm selbst erbautes, nur teilweise erhaltenes Wohnhaus in Antwerpen erinnert nicht an die Paläste Genuas. Immerhin zeigt das triumphbogenartige dreibogige Eingangstor zu seinem Garten, das wenigstens im Stich erhalten ist, die ganze Kraft, Wucht und Freiheit, womit Rubens italienische Anregungen zu einem großzügigen neuen Barockstil, für den er nur sich selbst verantwortlich war, zusammenzuschweißen verstand. Auch sein noch erhaltenes Gartenhäuschen, dessen Bogenhalle von toskanischen Säulen gestützt wird, schwelgt in ähnlichen Freiheiten. Der Giebelaufbau zeigt neben der Mittelbalustrade fischförmige Anläufe, neben seiner von Hermen flankierten Mittelnische „sitzende" Eckpilaster (S. 231) jener an sich bedentlichen Art Pozzos. Das Ganze wird durch ein einheitliches malerisches Grundgefühl wirksam zusammengehalten. Am großartigsten jedoch als Baumeister erwies sich Rubens, nach Theodor van Thuldens Stichen, an den Triumphbogen, die er 1635 in Brüssel für den Einzug des Erzherzogs Ferdinand errichtete. Jede Linie dieser Prachtbauten atmete rauschende Festfreude.

Wie Rubens suchte auch Franquart durch sein 1617 in Brüssel erschienenes Architekturbuch, dessen Türentwürfe besonders auffielen, ein selbständig flämisches Empfinden im Wohnbau zu fördern. Die Türbauten, in deren willkürlich aus- und einwärts geschwungenem Aufbau sich meist noch ein seltsam umrahmtes fensterartiges Oberlicht befindet, zeichnen sich

bei völliger Verzettelung und Aufweichung der antiken Formensprache manchmal doch durch einen kühnen und malerisch wirksamen Gesamtwurf aus. In Franquarts Kartuschen nimmt das Rollwerk aber oft schon jene formlose Üppigkeit an, die es zum „Knorpelwerk" macht. In Antwerpen und Brüssel haben sich einige ausgeführte Türen dieser Art erhalten, die man später irrtümlich als „spansche Deurkens", spanische Türchen, bezeichnete. In ganz Spanien finden sich ähnliche Türen nicht.

In kräftigem, frühem flämischen Barock prangt das Portal des Fischmarktes zu Gent. Im übrigen hielten die Belgier für ihre Wohnhäuser und selbst für ihre Gildenhäuser, die eine bedeutsame Rolle spielen, an den hohen, schmalen, alle Wandflächen zwischen dem architektonischen Gerüst in Fenster auflösenden, vier- bis fünfstöckigen Häusern ihrer alten Zeit fest. Nur daß die Stützen, Rahmen und Bedachungen jetzt Musterexemplare eines bald strengeren, bald willkürlicheren flämischen Barocks sind.

Am Markt zu Antwerpen zeigt diesen Stil z. B. das reich geschmückte Zunfthaus der Gerber von 1644; am Krautstaden zu Gent das freilich schlichte Treppengiebelhaus der Kornmesser; am Markt zu Brüssel zeigen ihn, mit Ausnahme eines breiter angelegten Zunfthauses, die meisten der hier nach der Beschießung durch die Franzosen (1695) wieder aufgerichteten Gildenhäuser (Taf. 32, Abb. 2). Das Haus „Le Sac" (1697) mit seinen Balustraden als wagerechten Trennungsstreifen zwischen dem unteren Geschosse, seinen Karyatiden am dritten, seinem überaus reich verzierten Giebel über dem vierten Obergeschoß ist eines der üppigsten und charakteristischsten von ihnen. Aber auch die anderen, „La Brouette", „Le Cornet", „La Louve" und wie sie alle heißen, zeigen diesen Stil. In ihrer Gesamtheit verleihen sie dem Brüsseler Marktplatz ein überaus eigenartiges, höchst malerisches, einigermaßen barockes, vor allem aber echt flämisches Aussehen.

2. Die belgische Bildnerei des 17. Jahrhunderts.

Die hervorragende bildnerische Begabung der Südniederländer, die sich von der Zeit Sluters und Werwes (Bd. II, S. 298) bis in die Tage unserer Zeitgenossen Meunier und van der Stappen vererbte, hielt sich während des ganzen 17. Jahrhunderts auf ansehnlicher Höhe. Man kann sogar sagen, daß Belgien in diesem Zeitraum diesseits der Alpen die Führung auf plastischem Gebiete bewahrte. Waren belgische Bildhauer wie Giovanni da Bologna (S. 50) und François Duquesnoy (S. 235) in Italien selbst als italienische Großmeister anerkannt worden, und hatte Flandern in Juan de Juni (S. 207) einen seiner tüchtigsten Bildhauer an Spanien abgegeben, so wurden jetzt so bedeutende niederländische Bildner wie Opstal und Bogaert (S. 270) in Paris zu Franzosen und beherrschten flämische Bildhauer nicht nur die deutsche, englische und skandinavische, sondern, wie wir sehen werden, auch die holländische Plastik des Jahrhunderts. In Belgien selbst fanden Hunderte von Bildhauern lohnende Beschäftigung. Wurden jetzt doch zahlreiche Kirchen, alte und neue, von außen und innen mit reichem plastischen Schmucke bedacht! Erhoben sich doch in allen Hauptkirchen die Grabmäler der Großen, deren Sarkophage, mit den ausgestreckten Gestalten der Verstorbenen geschmückt, manchmal unter einem von Säulen getragenen, von allegorischen Gestalten umgebenen Prachtbaldachin errichtet wurden. Boten doch die Umrahmungen der Altäre, deren Hauptschmuck jetzt freilich Gemälde zu sein pflegten, noch Platz genug für bildnerische Schaustücke. Lettner, Kanzeln, Orgelbrüstungen, Portale folgten; und selbst an den Säulen und Pfeilern des Mittelschiffs wurden oft genug stattliche Apostelgestalten mit wallenden

Gewändern aufgestellt. Daß der Gesamteindruck der gotischen Kirche durch diese barocken Zutaten oft schwer geschädigt wurde, sollte man freilich nicht leugnen. Auch den weltlichen Bauten, namentlich Rat- und Gildenhäusern, fehlte es nicht an plastischem Schmuck. Abgesehen von den Bildnisgestalten der Sarkophage mit den einzeln gedachten Bildnisbüsten, die individuelles Leben atmeten, war diese ganze belgische Bildnerei aber vorzugsweise dekorativer Natur. Einzelwerke, in die der Beschauer sich vertiefen sollte, sind selten; und gerade den beliebtesten Bildhauern fehlt in der Regel das ausgesprochen eigene Antlitz, so daß es manchmal nicht leicht ist, die verschiedenen Meister, die vielfach auch an denselben Werken zusammen arbeiteten, voneinander zu unterscheiden.

Freilich hat der Fleiß der belgischen Archivare, der sich in Marchals ausführlichem Buche und in den schon (S. 148) genannten Einzelschriften der örtlichen Kunstgeschichte ausspricht, dafür gesorgt, daß die Namen und die Lebensläufe der Schöpfer der meisten Bildwerke urkundlich festgestellt worden sind. Entwickelungsgeschichtlich kommen aber nur wenige von ihnen in Betracht. Fast alle ziehen an dem gleichen Strange. Alle stehen im Banne des vorberninischen italienischen Barockstils, über den seit den dreißiger Jahren der Einfluß des Rubens frischeres Leben und großzügigeren Schwung verbreitete. An die wenigen führenden Meister muß die allgemeine Kunstgeschichte sich halten.

Auf Giovanni da Bologna (S. 50), der erst 1608 starb, können wir nicht zurückkommen. Es sei nur daran erinnert, daß Dubroeucq in Mons (S. 155) sein Lehrer gewesen war, daß er sich aber doch erst in Italien selbst zu einem großen italienischen Meister herangebildet hatte. Seine Schüler, auch die niederländischen, wie Adriaen de Vries, blieben meist im Ausland.

An ältere niederländische Meister knüpften in Flandern zunächst einige Bildhauer des Namens Colyns de Nole (S. 156) an. Die Brüder Jean und Robert Colyns de Nole zogen von Cambrai nach Antwerpen. Greifbar tritt uns nur Jeans Sohn, Andreas Colyns de Nole, entgegen, der z. B. zwischen 1630 und 1635 zehn der großen Apostelstandbilder der Kathedrale von Mecheln im freien Durchschnittsstil des 17. Jahrhunderts meißelte. Neben ihm arbeitete in Antwerpen noch ein Deutscher, der Königsberger Jan Mildert (gest. 1638), der z. B. nach einer Zeichnung des Rubens das Grabdenkmal der Familie de Moy in der Kathedrale ausführte. Die Standbilder der Maria, des Evangelisten Johannes und der hl. Katharina, die es schmücken, zeigen wenigstens, daß er ein guter Steinhauer war. Neben und zum Teil mit Mildert aber arbeitete Erasmus Quellinus (Quellyn) der Ältere in Antwerpen, ein geborener Wallone, der gegen 1640 starb. Sein Werk ist die ansehnliche Kanzel der Walpurgiskirche zu Brügge, die von der knieenden Gestalt des Glaubens getragen wird. Hauptsächlich aber nennen wir ihn als Vater des großen Bildhauers Artus (oder Arnould) Quellinus' des Älteren, der, wie es scheint, in Rom Schüler des Brüsselers François Duquesnoy (S. 235) gewesen war.

Die Duquesnoys in Brüssel sind demnach die Meister, mit denen die eigentliche Weiterentwickelung der belgischen Bildhauerei einsetzt. Hieronymus Duquesnoy der Ältere, der 1641 oder 1642 in Brüssel starb, war der Vater der beiden berühmten Brüder Duquesnoy. Der ältere von ihnen, François Duquesnoy (1594—1642), wurde in Rom im Anschluß an die strengere Richtung seines Freundes Nicolas Poussin (S. 278) zum Römer. Der jüngere, Hieronymus Duquesnoy der Jüngere (1602—54), folgte seinem Bruder, als dessen Schüler er gilt, früh nach Italien, kehrte aber nach dessen Tode in sein Vaterland zurück, das seine Hauptwerke bewahrt. Daß sich in seiner Jugend eine niederländisch-realistische Ader in ihm regte, zeigt seine vielgenannte drastische kleine Brunnenfigur des Manneken-Pis (1619)

in Brüssel. Daß er als Meister der italienischen Spätrenaissance aus Italien zurückkam, beweisen z. B. seine vier großen Apostelstandbilder (Paulus, Matthäus, Bartholomäus und Thomas) im Hauptschiffe der Kathedrale, sein edles Standbild der hl. Ursula in Notre-Dame-des-Victoires und seine wirkungsvolle hl. Magdalena im Königspark zu Brüssel. Sein Hauptwerk aber ist sein prächtiges Grabmal des Bischofs Anton Triest in Saint Bavo zu Gent (Abb.). Von dem schwarzen Marmor des Aufbaues heben die Hauptgestalten sich in weißem Marmor ab. Halbaufgerichtet ruht die lebendige Gestalt des Bischofs auf dem Sarkophage. Fürbittend steht Maria in der Nische hinter seinem Haupte, und in der Nische vor seinen Füßen reckt sich die mächtig bewegte Gestalt des Heilands mit dem Kreuze, die stark durch Michelangelos Christus in Santa Maria sopra Minerva zu Rom (S. 20) beeinflußt erscheint. Es war dem Meister, der das schreckliche Schicksal hatte, wegen eines Vergehens gegen die Sittlichkeit auf dem Kornmarkt zu Gent lebendig verbrannt zu werden, nicht vergönnt, die letzte Hand an das Werk zu legen.



Hieronymus Duquesnoys Grabmal des Bischofs Anton Triest in Saint Bavo zu Gent. Nach Photographie der Verlagsanstalt E. A. Seemann in Leipzig.

Ein anderer guter Schüler des François Duquesnoy in Rom war Rombout Pauwels von Mecheln (1625—1700), dessen Hauptwerk, das Grabmal des Bischofs Charles Maes in derselben Genter Kirche, den Bischof schlafend auf seine Linke gestützt darstellt. Es wirkt doch schon gesuchter und flauer als das des Hieronymus Duquesnoy.

Der bedeutendste Schüler François Duquesnoys aber war eben Artus Quellinus der Ältere (1609—68). Nachdem dieser seinen ersten Unterricht von seinem Vater erhalten, ging er nach Rom. Nach seiner Heimkehr (1640) blieb natürlich Rubens nicht ohne Einfluß auf ihn. Doch weiß er im ganzen selbständig sein Streben nach italienischer Schönheit mit niederländischer Wahrheitsliebe und einem gelinden barocken Einschlag zu paaren. Die große Hauptschöpfung seines Lebens, die innere und äußere bildnerische Ausschmückung (1648—55) des neuen Amsterdamer Rathauses (S. 357), das erst durch Quellinus' Bildwerke seine künstlerische Weihe erhielt, zeigt ihn gleich auf der höchsten Höhe seiner Entwickelung: seines Naturgefühls, seines Schönheitssinnes und seiner meisterhaften Technik. Neben ihm arbeiteten dort seine älteren Schüler, wie Rombout Verhulst von

Mecheln und Artus Quellinus der Jüngere, sein Neffe. Die Schilderung der Tätigkeit des Meisters in Amsterdam müssen wir jedoch der holländischen Kunstgeschichte lassen. Was er nach 1655 in Antwerpen geschaffen, auch hier von Schülern umringt, von denen Peter Verbruggen der Ältere, Lodewyk Willemssens und Gabriel Grupello sofort genannt seien, tritt uns nicht in so geschlossener Pracht entgegen wie sein Amsterdamer Werk. Während Quellinus sich in Amsterdam der antiken Mythologie und Geschichte, der Allegorie und der Bildniskunst gewidmet, war er in Antwerpen hauptsächlich wieder auf die Kirchenplastik angewiesen. In der Kathedrale ist sein Denkmal des Jan Gevaerts mit der Büste des Verstorbenen zwischen den Gestalten der Gerechtigkeit und der Klugheit noch nach einem Entwurfe des Rubens gemeißelt, gehören seine Schmerzensmutter und sein hl. Antonius zu den nach alter Art bemalten Bildwerken, die gerade in Belgien noch nicht völlig ausgestorben waren. In der Jakobskirche ist das edle Standbild des Jakobus eine Schöpfung unseres Meisters, über dem Eingang zum Musée Plantin der Herkules mit der Ruhmesgöttin, im Hauptmuseum aber z. B. die feine Holzstatue des hl. Sebastian und die sprechende Büste des Marquis Caracena (1664). Die Brüsseler Kathedrale besitzt eine schöne Madonna des Meisters. Alles, was er berührte, hatte mehr Hand und Fuß als Geist und Seele; aber es trägt doch stets das Gepräge quellender künstlerischer Kraft.

Artus Quellinus' gleichalteriger ältester Schüler war sein Schwager Peter Verbruggen der Ältere (1609—86), der für beinahe alle Antwerpener Kirchen tätig war. Zu seinen berühmtesten Bildwerken gehört die hl. Cäcilie auf der Orgelbrüstung der Kathedrale. Noch fruchtbarer als er aber war sein Sohn Hendrik Verbruggen (1655—1724), der Schöpfer des Alabasterreliefs in der Sakramentskapelle der Kathedrale zu Antwerpen und des Hochaltars von Saint Bavo in Gent, den das stattliche Standbild dieses Heiligen krönt. An seiner schönen holzgeschnitzten Kanzel der Kathedrale zu Brüssel (1699), die aus der Jesuitenkirche in Löwen hierher versetzt wurde, ist die Vertreibung aus dem Paradiese mit dramatischer Anschaulichkeit, aber in edler Formensprache dargestellt. Ein zweiter Schüler des älteren Verbruggen war Matthäus van Beveren (1630—90), dessen Hauptwerk das noch ziemlich formenreine Grabmal des Admirals Claudius Grafen von Thurn und Taxis (1678) in Notre-Dame-des-Victoires zu Brüssel ist. Ein dritter Schüler Peter Verbruggens aber war Peter Scheemaeckers (1640—1714), dessen grausiges Denkmal des Marquis del Pico, das den auf seinem Sarkophag Erwachenden vor zwei Skeletten erschreckend zeigt, aus der Zitadellenkirche in die Gertrudenkapelle der Jakobskirche zu Antwerpen versetzt worden.

Kehren wir zu Artus Quellinus' Schülern zurück, so müssen wir Rombout Verhulst (1624—96), da er in Holland blieb, den Bildhauern dieses Landes zuweisen, Artus Quellinus den Jüngeren aber (1625—1700), der mit seinem Meister nach Antwerpen zurückkehrte, dieser Stadt lassen, die er mit zahlreichen Kirchenbildwerken ohne die kräftige Formensprache seines Oheims schmückte. Sein bestes Werk ist das Grabmal des 1676 verstorbenen Bischofs Capello in der Kathedrale. Von den jüngeren Schülern des alten Quellinus arbeitete Lodewyk Willemssens (1630—1702) für die Jakobskirche zu Antwerpen, deren Kanzel mit den Evangelisten und sinnbildlichen Gestalten sein Meisterwerk ist, während Gabriel Grupello (1644—1730; Schrift von Schaarschmidt), zu dessen frühen Werken das noch schlichte Grabdenkmal der 1677 verstorbenen Gräfin von Thurn und Taxis in Notre-Dame-des-Victoires zu Brüssel gehört, 1695 nach Düsseldorf übersiedelte, wo er im Dienste Johann Wilhelms, des Kurfürsten von der Pfalz, dessen barockes ehernes Reiterdenkmal ausführte.

Den Duquesnoys in Brüssel, den Quellinus' in Antwerpen stellten sich die Faid'herbes in Mecheln an die Seite. Schon die Brüder Henri und Antoine Faid'herbe (jener 1574—1629, dieser 1585—1653) waren hier tüchtige, vielbeschäftigte Bildhauer. Neues Leben und frische Eigenart aber brachte der Mechelner, ja der ganzen flämischen Bildhauerei erst Henris Sohn und Schüler Lucas Faid'herbe, den wir schon als Baumeister kennen (S. 321). Er tauchte 1636 bei Rubens in Antwerpen auf, dessen Lieblingsschüler er wurde. Er ist der eigentliche Nachfolger des Rubens unter den flämischen Baumeistern und Bildhauern. Er faßte die überlieferte Formensprache einheitlicher als fast alle seine Zeitgenossen durch einen Zug flotter Größe zusammen, der ein ausgesprochen barocker Beigeschmack keinen Abbruch tut. Das großzügige Standbild des älteren Jakobus in der Brüsseler Kathedrale schuf er schon 1636, das des Simon folgte 1640. Den Auftrag, die Grabkapelle des Grafen Thurn und Taxis in Notre-Dame-des-Victoires zu Brüssel herzustellen, erhielt er 1651, übertrug die Ausführung der einzelnen Teile aber Matthäus van Beveren und seinem Schüler Jan van Delen. Eine Reihe seiner Hauptwerke besitzt die Romualdskathedrale in Mecheln: von 1665 den schwarzweißen Marmorhochaltar, der von dem breit und eindrucksvoll hingesetzten Standbild des hl. Romuald überragt wird; von 1669 das Grabmal des Erzbischofs Anton Cruesen, der vor dem Auferstandenen knieend dargestellt ist; von 1675 die ausdrucksvolle Gruppe des hl. Karl Borromäus mit dem Pestkranken. Seine allerbesten Werke aber befinden sich in der von ihm selbst erbauten, im Grundriß an Sankt Gereon in Köln (Bd. II, S. 235) erinnernden Kirche Notre-Dame d'Hanswyck (S. 321) zu Mecheln: über der Eingangstür Maria mit dem Kinde; unter der Kuppel die beiden mächtigen, im Halbrund gebogenen Reliefs, die die Anbetung der Hirten und den Sturz des Heilands unter der Last seines Kreuzes ergreifend, malerisch und anschaulich darstellen.

Lucas Faid'herbe hatte auch als Bildhauer einen weitreichenden Einfluß. Von seinen Schülern war sein Sohn Jan Lucas Faid'herbe (1654—1704) mehr Baumeister und Theoretiker als Bildhauer, ist Nikolas van Veken (1637—1704) der Meister der anmutig geschnitzten Beichtstühle in der Peter und Pauls-Kirche und eines liebenswürdigen Sitzbildes des Heilands von 1688 in der Kathedrale von Mecheln, während Jan van Delen (gest. 1703) fünf der reichen Beichtstühle und das mit allegorischen Gestalten geschmückte Grabmal des Jacques d'Ennetières in der Brüsseler Kathedrale ausführte und Jan Frans Boekstuyns (1650—1734) die visionäre, schon berninesk empfundene, auch erst im 18. Jahrhundert vollendete Himmelsdarstellung auf dem Kreuzaltar der Frauenkirche jenseits der Dyle in Mecheln schuf.

Wirklicher Schüler Berninis in Rom war Jean Delcour von Hamoir gewesen (1627—1707), der seit 1657 die Lütticher Kirchen mit wirkungsvollen Bildwerken schmückte. Charakteristisch für seine flotte, leichte Art, zu erzählen, sind die zwölf Marmorrundrahmen in der Martinskirche, die die Stiftung des Fronleichnamsfestes schildern. Sein schöner Bronzechristus von 1663 in der Kathedrale zeigt ihn als Meister des Erzgusses, sein „Christus im Grabe" (1696) in derselben Kirche als Meister weicher und wirkungsvoller Marmorbehandlung. Sein Grabmal des Bischofs Eugèn Albert d'Allamont in Saint Bavo zu Gent (nach 1673) aber, das den Bischof knieend vor der Madonna, die in der Wandnische vor ihm erscheint, den Engel mit dem Schwerte in der Wandnische hinter ihm, den Tod als Skelett neben ihm auftauchend bildet, gehört zu den wirkungsvollsten und formenfrischesten Denkmälern der Zeit.

Dieser Überblick muß genügen, uns eine Vorstellung von der Fülle und Pracht, aber auch von der Einförmigkeit der belgischen Kathedralenbildnerei des 17. Jahrhunderts zu geben.

Bei aller Gleichmäßigkeit sehen wir eine gewisse Entwickelung durch das ganze Jahrhundert hindurchgehen, die von strenger zu freier, von freier zu schwülstiger, von schwülstiger zu leichter und liebenswürdiger Auffassung und Behandlung hinüberleitet.

3. Die belgische Malerei des 17. Jahrhunderts.

Mannigfaltiger und farbiger als die flämische Baukunst und Bildnerei entfaltete die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts ihre Blütenpracht. Deutlicher noch als in jenen Künsten trat in ihr aus der Verschmelzung nordischer und südlicher Grundlagen das Ewig-flämische als unverwüstliches nationales Erbteil hervor. Die gleichzeitige Malerei keines anderen Landes verfügte über ein so reiches und buntes Stoffgebiet. In den neuen oder erneuerten Gotteshäusern harrten Hunderte von barocken Riesenaltären ihrer Heiligenbilder, die auf große Linnen gemalt wurden. In Palästen und Wohnhäusern schmachteten große Wände nach mythologischen, allegorischen oder sittenbildlichen Staffeleigemälden; und auch die Bildnismalerei, die sich im 16. Jahrhundert zur Lebensgröße entwickelt hatte, blieb, vornehme Auffassung mit packender Natürlichkeit verbindend, Großkunst im vollen Sinne des Wortes.

Neben dieser Großmalerei, die Belgien mit Italien und Frankreich teilte, blühte hier aber, alte Überlieferungen fortsetzend, meist auf kleinen Holz- oder Kupfertafeln, noch eine überaus reiche, alles Darstellbare umfassende, bodenständige Kabinettmalerei, die, ohne religiöse, mythologische oder allegorische Darstellungen zu verschmähen, das tägliche Leben aller Volksklassen, namentlich der Bauern, Fuhrleute, Soldaten, Jäger und Seeleute, in allen seinen Erscheinungen bevorzugte. Die ausgebildeten landschaftlichen oder innenräumlichen Hintergründe dieser kleinfigurigen Bilder wurden unter den Händen mancher Meister zu selbständigen Landschaftsgemälden und Architekturbildern. Blumen-, Frucht- und Tierstücke schlossen sich an. Den Treibgärten und Tierzwingern der statthaltenden Erzherzöge in Brüssel führte der überseeische Handel jene Wunder der Pflanzen- und Tierwelt zu, deren Formen- und Farbenreichtum auch die Maler, die alles beherrschten, sich nicht entgehen ließen.

Bei alledem war für die monumentale Wandmalerei in Belgien kein Boden mehr. Selbst ihre großen, auf Leinwand gemalten Wand- und Deckengemälde schufen die belgischen Großmeister, von Rubens' Ausschmückung der Antwerpener Jesuitenkirche und einigen kirchlichen Landschaftsfolgen abgesehen, für auswärtige Herrscher; und auch den Verfall der Brüsseler Gobelintechnik, der Rubens' Eingreifen nur vorübergehend erneuten Aufschwung lieh, hielt die Beteiligung anderer belgischer Meister, wie Jordaens' und Teniers', nicht auf. Dafür hatten die belgischen Maler an der Weiterentwickelung des Kupferstiches und der Radierung einen gewissen, wenngleich keinen so tiefgreifenden Anteil wie die Holländer. Holländer von Geburt waren sogar die maßgebenden frühen Rubens-Stecher; und die Beteiligung der größten belgischen Maler, wie Rubens', Jordaens', van Dycks, Brouwers und Teniers', an der „Peintre-Graveur"-Radierung erscheint teils nur nebensächlich, teils sogar zweifelhaft.

Antwerpen, die reiche niederdeutsche Handelsstadt an der Schelde, wurde jetzt in vollerem Sinne als je zur Hauptstadt der südniederländischen Malerei. Die Brüsseler Malerei, die höchstens in der Landschaft selbständige Wege suchte, wurde zu einem Zweige der Antwerpener Kunst; selbst die Malerei der alten flämischen Kunststädte, wie Brügges, Gents und Mechelns, lebte zunächst nur von ihren Wechselbeziehungen zu Antwerpener Werkstätten. Im wallonischen Teil Belgiens aber, namentlich in Lüttich, läßt sich eine selbständige Anlehnung an Italiener und Franzosen verfolgen.

Für die Gesamtgeschichte der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts kommen neben den literarischen Quellenwerken von van Mander, Houbraken, de Bie, van Gool und Weijerman die lexikographischen Werke von Immerzeel, Kramm und Wurzbach, die zusammenfassenden, nur teilweise veralteten Bücher von Michiels, Waagen, Wauters, Riegel und Philippi in Betracht. Bei der Vorherrschaft der Scheldekunst sind auch van den Brandens und Rooses' Geschichten der Antwerpener Malerei, die freilich Zusätze und Streichungen erfordern, schon hier zu nennen. Aber auch der hierher gehörige Abschnitt des Verfassers dieses Buches in Woltmanns und seiner „Geschichte der Malerei" ist erst in Einzelheiten überholt.

Zur vollen Freiheit der malerischen Anordnung und Behandlung, zur inneren Vereinheitlichung von Zeichnung und Färbung, zur flüssigsten Breite und Kraft der Pinselführung erblühte die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts unter den schöpferischen Händen ihres Großmeisters Peter Paul Rubens, der Antwerpen zugleich zum Mittelpunkte der Gemäldeausfuhr für ganz Europa machte. An Meistern, die im Übergang zwischen der alten und neuen Richtung stehen, fehlte es jedoch keineswegs.

In den nationalen realistischen Fächern, die in der Regel kleine Figuren vor ausgebildeten landschaftlichen Gründen darstellten, lebten nur noch Nachklänge der Größe und Unmittelbarkeit Peter Brueghels des Älteren (S. 173). Die landschaftliche Auffassung der Übergangszeit steht im Banne jenes von Gillis van Coninxloo (S. 177) geschaffenen „Kulissenstils" mit seiner büschelhaften Laubbehandlung und seiner Umgehung der Schwierigkeiten der Luft- und Linienperspektive durch die Ausbildung getrennter, voreinanderhergeschobener, verschieden gefärbter Gründe. Von diesem konventionellen Stil gingen auch die Begründer der modernen Landschaftsmalerei, die Antwerpener Brüder **Matthäus** und **Paul Bril** (1550—84 und 1554—1626), aus, über deren Bildungsgang kaum etwas bekannt ist. Matthäus Bril taucht plötzlich als Maler landschaftlicher Fresken im Vatikan zu Rom auf. Nach seinem frühen Tode brachte Paul Bril, der als Geselle seines Bruders im Vatikan erscheint, den damals neuen niederländischen Landschaftsstil zu weiterer Entwickelung. Auf Matthäus läßt sich nur wenig Erhaltenes zurückführen; um so mehr auf Paul, über dessen Kirchen- und Palastlandschaften im Vatikan, im Lateran und im Palazzo Rospigliosi, in Santa Cecilia und in Santa Maria Maggiore zu Rom ich an anderen Stellen berichtet habe. Nur allmählich gehen sie, von Annibale Carraccis freieren, einheitlicher empfundenen Landschaften (S. 244) beeinflußt, über den geschilderten, gedrängten Übergangsstil hinaus. Brils Weiterentwickelung, die ein Stück der Gesamtgeschichte der Landschaftsmalerei ist, spiegelt sich auch in seinen zahlreich erhaltenen, zum Teil datierten kleinen Landschaftstafeln wider (Bilder von 1598 in Parma, von 1600 in Dresden, von 1601 in München, von 1608 und 1624 in Dresden, von 1609, 1620 und 1624 im Louvre, von 1626 in Petersburg), die baumreiche, nur selten örtlich bestimmbare Gegenden darzustellen pflegen. Jedenfalls gehört Paul Bril zu den Begründern des Landschaftsstils, aus dem die Kunst Claude Lorrains (S. 280) hervorwuchs.

In den Niederlanden bildet zunächst der Antwerpener **Josse de Momper** (1564—1644), den man am besten in Dresden kennen lernt, jenen Coninxlooschen Kulissenstil in nicht eben baumreichen, fahrig hingesetzten Berglandschaften weiter, in denen die „drei Gründe", denen sich manchmal ein sonnenheller vierter einschiebt, in ihrer ganzen braun-grün-graublauen Herkömmlichkeit prangen.

Nicht unbeeinflußt durch Brils ältere Bilder aber erscheint Peter Brueghels des Älteren

zweiter Sohn, **Jan Brueghel der Ältere** (1568—1625), **Samtbrueghel** genannt, der in Rom und Mailand arbeitete, ehe er 1596 nach Antwerpen zurückkehrte. Crivelli und Michel haben ihm Sonderschriften gewidmet. Er malte hauptsächlich kleine, manchmal miniaturartig feine Bilder, die auch, wo sie biblische, allegorische oder sittenbildliche Stoffe behandeln, zunächst immer als Landschaften wirken. Gerade sie halten, obgleich sie die Übergänge der drei Gründe ineinander verfeinern, durchweg an dem Coninxlooschen Stil mit büschelhafter Laubbehandlung fest. Bezeichnend für Jan Brueghels Vielseitigkeit ist es, daß er Figurenmalern wie Balen die landschaftlichen Hintergründe, Landschaftern wie Momper die Figuren, Meistern wie Rubens die Blumenkränze in ihre Bilder zu setzen pflegte. Berühmt ist der frisch und fein durchgeführte Sündenfall des Haager Museums, in dem Rubens Adam und Eva, Jan Brueghel aber die Landschaft und die Tiere gemalt hat (Abb.). Seine eigenen, reich mit buntem Volksleben ausgestatteten Landschaften, die den Himmel mit seinen Wolken noch ziemlich ausdruckslos wiedergeben, stellen vorzugsweise flußdurchströmte Hügelgegenden, Ebenen mit Windmühlen, Dorfstraßen mit Wirtshausszenen, Kanäle mit baumreichen Ufern, reichbelebte Landstraßen an waldigen Höhen und Waldwege mit Holzhackern und Jägern frisch und gut beobachtet dar. Frühe Bilder seiner Hand sieht man z. B. in der Ambrosiana zu Mailand. Am reichsten ist er in Madrid, reich aber auch in München, Dresden, Petersburg und Paris vertreten. Bahnbrechend war besonders seine Blumenmalerei, die zuerst den ganzen Formenreiz und Farbenschmelz seltener Blüten eindringlichst zu schildern, aber auch zusammenzustimmen verstand. Selbständige Blumenstücke seiner Hand besitzen z. B. Madrid, Wien und Berlin.



Der Sündenfall. Gemälde von Peter Paul Rubens und Jan Brueghel dem Älteren im Haager Museum. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Von seinen Mitarbeitern dürfen wir **Hendrik van Balen** (1575—1632) nicht übersehen, als dessen Meister Rubens' zweiter Lehrer Adam van Noort (S. 333) gilt. Seine

Altarbilder (z. B. in der Jakobskirche zu Antwerpen) sind unleidlich. Berühmt wurde er durch seine kleinen, glatten, süßlichen, mit Vorliebe der antiken Fabelwelt entlehnten Tafelbilder, wie das Göttermahl im Louvre, Ariadne in Dresden und die Mannalese in Braunschweig; aber auch seinen Bildern dieser Art fehlt die rechte künstlerische Frische und Unmittelbarkeit.

Übrigens pflanzte der geschilderte Landschaftsstil der Übergangszeit sich in schwachen Nachahmern bis zur Schwelle des 18. Jahrhunderts fort. Hier können nur noch die kraftvollsten Meister dieser Richtung, die sie übrigens nach Holland brachten, hervorgehoben werden. David Vinckboons von Mecheln (1578—1629), der von Antwerpen nach Amsterdam zog, malte frische Wald- und Dorfszenen, gelegentlich auch biblische Vorgänge in landschaftlicher Umrahmung, am liebsten aber Kirchweihfeste vor ländlichen Wirtshäusern. Seine Hauptbilder in Augsburg, Hamburg, Braunschweig, München, Petersburg sind ziemlich unmittelbar gesehen und einigermaßen kraftvoll in satten Farben gemalt. Roelant Savery von Courtrai (1576—1639), dem Kurt Erasmus eine liebevolle Untersuchung gewidmet hat, ließ sich, nachdem er im Dienste Rudolfs II. das deutsche Waldgebirge studiert, als Maler und Radierer erst in Amsterdam, dann in Utrecht nieder. Seine lichtdurchschossenen, die drei Gründe allmählich verschmelzenden, aber etwas trocken behandelten Berg-, Felsen- und Waldlandschaften, die man in Wien und Dresden genügend kennen lernt, stattete er mit einer lebendigen Fülle wilder oder zahmer Tiere in Jagdstücken, Paradieses- oder Orpheusdarstellungen aus. Auch gehört er zu den frühesten selbständigen Blumenmalern. Adam Willaerts von Antwerpen (1577 bis nach 1649), der 1611 nach Utrecht übersiedelte, war der eigentliche Vertreter des Seestücks dieses Übergangsstils. Seine Strand- und Meerbilder (z. B. in Dresden, bei Weber in Hamburg, in der Galerie Liechtenstein) sind noch hart in der Wellenzeichnung, noch herb in der Darstellung des Schiffslebens, fesseln jedoch durch die Ehrlichkeit ihrer Naturanschauung. Alexander Kerrincx von Antwerpen (1600—52) endlich, der seine flämische Landschaftskunst nach Amsterdam trug, steht in seinen bezeichneten frühen Bildern in Dresden noch ganz im Banne Coninxloos, in seinen späteren Bildern zu Braunschweig und Dresden aber offenbar unter dem Einfluß der bräunlichen holländischen Tonmalerei van Goyens. Er gehört also zu den Übergangsmeistern im vollsten Sinne des Wortes.

Von den Antwerpener Meistern dieses Schlages, die daheim blieben, hat Sebastian Vranx (1573—1647) als Landschafter und Pferdemaler wirkliche Fortschritte zu verzeichnen. Buschig stellt auch er das Laub dar, besonders oft birkenartig hängend; aber er verleiht ihm einen natürlicheren Zusammenhang, gibt dem Luftton eine neue Klarheit und weiß Rosse und Reiter in seinen Gefechts- und Räuberszenen, wie man sie z. B. in Braunschweig, Aschaffenburg, Rotterdam und bei Weber in Hamburg sieht, fest und gedrungen gezeichnet, in lebendige Handlungen zu versetzen.

In der Architekturmalerei endlich, der der ältere Steenwyck (S. 177) schon im 16. Jahrhundert die Wege gewiesen, bezeichnet neben dessen Sohn Hendrik Steenwyck dem Jüngeren (1580 bis nach 1649), der nach London ging, vor allem Peter Neefs der Ältere (1578—1656), dessen Kirchen-Inneren man z. B. in Dresden, Madrid, Paris und Petersburg begegnet, den Übergangsstil, der von sachlicher Trockenheit allmählich zu künstlerischen Reizen hinüberführt.

Im ganzen war die flämische Malerei offenbar auf dem besten Wege, zur Kleinkunst zurückzukehren, als Rubens' große Kunst wie eine Sonne über ihr aufging und sie mit sich emporzog ins Reich des Lichtes und der Freiheit.

Peter Paul Rubens (1577—1640) ist in der Tat die Sonne, um die die ganze belgische Kunst des 17. Jahrhunderts sich dreht, aber auch einer der großen Sterne der gesamteuropäischen Kunst dieses Zeitraums. Er ist trotz aller italienischen Barockmaler der Hauptvertreter des Barocks in der Malerei. Die Formenfülle, die Bewegungsfreiheit, die Massenbeherrschung, die den Barockstil der Baukunst malerisch erscheinen lassen, erhalten in Rubens' Gemälden, losgelöst von der Schwere des Steins, aber von rauschender Farbenpracht getragen, selbständige, erneute Daseinsberechtigung. An Wucht der Einzelformen, an Großzügigkeit der Gesamtanordnung, an blühender Fülle des Lichtes und der Farben, an temperamentvoller Lebendigkeit in der Wiedergabe plötzlicher Handlungen, an Kraft und Feuer in der Steigerung des körperlichen und seelischen Lebens seiner markigen männlichen und weiblichen, bekleideten und unbekleideten Gestalten übertrifft er alle anderen Meister. Weiß schimmert das üppige Fleisch seiner blonden Frauen, deren vollen Wangen schwellende Lippen mit frohem Lächeln entsprechen. Sonnenverbrannt leuchtet die Haut seiner reckenhaften Männer, deren kühn gewölbte Stirnen mächtig geschwungene Brauen beleben. Seine Bildnisse gehören nicht zu den individuellsten und intimsten, wohl aber zu den lebensfrischesten und gesundesten seiner Zeit. Wilde und zahme Tiere hat keiner so lebendig wiederzugeben verstanden wie er, obgleich er sie in seinen Bildern aus Mangel an Zeit meist von Gehilfen darstellen ließ. In der Landschaft, deren Ausführung in seinen Bildern er ebenfalls Gesellenhänden zu überlassen pflegte, sah er zunächst die durch das atmosphärische Leben bedingte Gesamtwirkung; und wunderbare selbständige Landschaften hat er noch in hohem Alter auch eigenhändig gemalt. Seine Kunst beherrschte die ganze Welt geistiger und physischer Erscheinungen, die ganze Fülle vergangener und gegenwärtiger Ereignisse. Altarbilder und immer wieder Altarbilder malte er für die Kirche. Bildnisse und immer wieder Bildnisse malte er vornehmlich für sich und seine Freunde. Mythologische, allegorische, geschichtliche Darstellungen und Jagdstücke schuf er für die Großen dieser Erde. Landschaften und Sittenbilder waren gelegentliche Nebenarbeiten.

Mächtig stürmten die Bestellungen auf Rubens ein. Wenigstens 2000 Bilder sind aus seiner Werkstatt hervorgegangen. Dem Großbetriebe seiner Kunst entsprach die mehrfache Wiederholung ganzer Bilder oder einzelner ihrer Teile durch Schüler- und Gesellenhände. Auf der Höhe seines Lebens ließ er auch seine eigenhändigen Gemälde in der Regel von Gehilfen untermalen. Zwischen seinen völlig eigenhändigen Schöpfungen und den Werkstattsbildern, für die er nur die Entwürfe geliefert, sind alle Abstufungen vertreten. Seine eigenhändigen Werke aber lassen bei aller Gleichheit ihrer Grundformen und Grundstimmungen doch erhebliche Stilwandlungen erkennen, die, wie bei vielen seiner Zeitgenossen, von fester, plastischer Modellierung und satter, schwerer Farbengebung durch leichtere, freiere, lichtere Behandlung hindurch zu beweglicheren Umrissen, zu weicherer, duftigerer Modellierung und zu stimmungsvollerer, doch von blühenden Farben durchstrahlter Tonmalerei emporführten.

An der Spitze der neueren Rubensliteratur steht Max Rooses' großangelegtes Sammelwerk „L'œuvre de Rubens" (1887—92). Die maßgebenden biographischen Hauptwerke rühren von Rooses und von Michel her. Zusammenfassendes haben, nach Waagen, auch Jakob Burckhardt, Robert Vischer, Adolph Rosenberg und Wilhelm Bode hinzugefügt. Einzelne Rubensfragen untersuchten Ruelens, Woltmann, Riegel, Goeler von Ravensburg, Großmann, Hymans und andere. Die Rubens-Stecher behandelten Hymans und Voorhelm-Schneevogt.

In Siegen bei Köln von angesehenen Antwerpener Eltern geboren, erhielt Rubens seinen ersten künstlerischen Unterricht in der Stadt seiner Väter durch Tobias Verhaegt

(1561—1631), einen mittelmäßigen Landschaftsmaler jenes Übergangsstils, lernte dann vier Jahre bei Adam van Noort (1562—1641), der, wie wir heute wissen, zu den Durchschnittsmeistern des manierierten Italismus gehörte, und arbeitete vier weitere Jahre, in denen er 1598 Meister der Malergilde wurde, bei Otto van Veen (S. 171), dem erfindungsreichen, formenleeren Klassizisten, an den er sich zunächst am engsten anschloß. Den drei Lehrern des Rubens hat Haberditzl 1908 ausführliche Abhandlungen gewidmet. Mit Sicherheit lassen sich keine Bilder aus Rubens' Antwerpener Frühzeit nachweisen. Von 1600 bis 1608 weilte er in Italien; zuerst in Venedig, dann vorzugsweise im Dienste des Vincenzo Gonzaga in Mantua. Doch malte er schon 1601 in Rom für drei Altäre der Kirche Santa Croce in Gerusalemme die Auffindung des Kreuzes, die Dornenkrönung und die Kreuzaufrichtung; und diese drei Bilder, die jetzt der Krankenhauskapelle zu Grasse in Südfrankreich gehören, veranschaulichen den noch tastenden, durch Kopien nach Tintoretto, Tizian und Correggio beeinflußten, doch aber schon von selbständigem Streben nach Kraft und Bewegung erfüllten Stil seiner ersten italienischen Entwickelung. Mit einem Auftrage seines Fürsten ging der junge Meister 1603 nach Spanien; und von den Bildern, die er hier malte, zeigen z. B. die drei Philosophengestalten Demokrit, Heraklit und Archimedes im Madrider Museum bei noch schwülstigen, unselbständigen Formen bereits ein starkes Ringen nach psychologischer Vertiefung. Nach Mantua zurückgekehrt, malte Rubens ein großes dreiteiliges Altargemälde, dessen Mittelbild, die Anbetung der hl. Dreieinigkeit durch die Familie Gonzaga, sich in zwei Stücken in der Bibliothek zu Mantua erhalten hat, während von den breiten figurenreichen Seitenbildern, die zunehmende Formenkraft und Massenwirkung zeigen, die Taufe Christi ins Antwerpener Museum, die Verklärung ins Museum von Nancy gekommen ist. Dann malte der Meister 1606 wieder in Rom für die Chiesa nuova das prächtige, in seinen lichtumflossenen Gestalten schon von Rubensscher Wucht erfüllte Altarbild der Verzückung des hl. Gregorius, das jetzt dem Museum zu Grenoble gehört, an seinem Platze in Rom aber schon 1608 durch drei andere, keineswegs reifere Bilder des Meisters ersetzt wurde. Deutlicher an die Art Caravaggios erinnert die wirkungsvolle Beschneidung Christi von 1607 in Sant' Ambrogio zu Genua. Übrigens geben Forscher wie Rooses und Rosenberg der italienischen Zeit des Meisters, in der er Werke Tizians, Tintorettos, Correggios, Caravaggios, Leonardos, Michelangelos und Rafaels kopierte, noch eine Reihe anderer, wahrscheinlich doch später entstandener Gemälde seiner Hand. Wenn die großen, aus Mantua stammenden formen- und farbenkräftigen Allegorien des Lasters und der Tugend in Dresden nicht, wie z. B. Michel mit uns annimmt, gegen 1608 in Mantua gemalt sind, so glauben wir eher mit Bode, daß sie nach Rubens' Heimkehr, als mit Rooses, daß sie vor seiner italienischen Reise in Antwerpen entstanden sind. Auch der fest umrissene und plastisch modellierte Hieronymus in Dresden zeigt für die italienische Zeit des Meisters, der wir ihn bisher zuschrieben, die Rubenssche Eigenart vielleicht schon zu kräftig ausgebildet. Als Rubens 1608 nach Antwerpen zurückgekehrt, 1609 zum Hofmaler Albrechts und Isabellas ernannt worden war, entwickelte sein verselbständigter Stil sich rasch zu meisterhafter Kraft und Größe.

Überfüllt in der Anordnung, unruhig in den Umrissen, flackernd in den Lichtern erscheint noch seine übrigens großartig bewegte Anbetung der Könige (1609—10) in Madrid. Ganz von Leben und Leidenschaft erfüllt, gewaltig in der muskulösen Durchmodellierung aller Körper ist sein berühmtes dreiteiliges Bild der Kreuzaufrichtung in der Antwerpener Kathedrale. Mächtigere italienische Erinnerungen verraten gleichzeitige mythologische Bilder,

wie Venus, Amor, Bacchus und Ceres in Kassel und der gliedergewaltige gefesselte Prometheus in Oldenburg. Charakteristische Beispiele seiner großen, festen Bildniskunst dieser Zeit aber sind die landschaftlich ausgestatteten Bildnisse Albrechts und Isabellas in Madrid und das Münchener Prachtbild, das den Meister mit seiner jungen Gattin Isabella Brant, die er 1609 heimgeführt hatte, Hand in Hand in der Geißblattlaube sitzend zeigt (Abb.), eine unübertreffliche Darstellung ruhigen, reinen Liebesglückes.

Einen weiteren Aufschwung nahm Rubens' Kunst zwischen 1611 und 1614. Das gewaltige Gemälde der Kreuzabnahme mit den großartig anschaulichen Flügelbildern der Heimsuchung und der Darstellung in der Antwerpener Kathedrale gilt, obgleich es durch Volterras Kreuzabnahme in Rom (S. 58) eingegeben ist, als das erste Werk, in dem der Meister seine Typen und seine Malweise zur vollen Entwickelung brachte. Wunderbar ist die leidenschaftliche Lebendigkeit der Bewegungsmotive, noch wunderbarer die eindringliche Kraft der malerischen Ausführung. Aber auch mythologische Bilder, wie „Romulus und Remus" in der kapitolinischen Galerie, Faun und Faunin in der Galerie Schönborn zu Wien, gehören diesen Jahren an.



Rubens' Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Wie Rubens 1613 und 1614 malte, fest in der Anordnung, klar und bestimmt in Formen und Farben, offenbaren einige ausnahmsweise mit seinem Namen und ihrem Entstehungsjahre bezeichneten Bilder, wie die formenreine, farbenschöne Darstellung „Jupiter und Kallisto" (1613) und die von magischem Lichte erfüllte „Flucht nach Ägypten" in Kassel, wie die „frierende Venus" (1614) in Antwerpen, die pathetische „Beweinung" (1614) in Wien und die „Susanna" (1614) in Stockholm, deren Körper unzweifelhaft wohliger und besser verstanden ist als der allzu üppige Leib seiner früheren Susanna in Madrid; und dem Vortrag nach schließen sich diesen Bildern auch die gewaltigen vorbildlichen Darstellungen des einsamen Gekreuzigten vor verdunkeltem Himmel in München und Antwerpen an.

Nach dieser Zeit häuften sich die Bestellungen in Rubens' Werkstatt so, daß er seinen Gehilfen einen immer deutlicheren Anteil an der Ausführung seiner Gemälde einräumte. Zu den ältesten, außer Jan Brueghel (S. 330), gehörten der große Tier- und Früchtemaler **Frans Snyders** (1579—1657), der nach Rubens' eigener Aussage schon den Adler jenes Oldenburger Prometheusbildes gemalt hatte, und der flotte Landschafter **Jan Wildens** (1586—1653), der seit 1618 für Rubens arbeitete. Sein bedeutendster Mitarbeiter aber war **Anton van Dyck** (1599—1641), der sich später zu selbständiger Größe erhob. Wahrscheinlich hat dieser schon früher, als man annimmt, die Werkstatt Hendrik van Balens (S. 330) mit der des Rubens vertauscht. Jedenfalls war er, nachdem er 1618 Meister geworden, bis 1620 Rubens' rechte Hand. Rubens' eigenhändige Bilder aus diesen Jahren pflegen bläuliche Halbschatten im Fleisch gelbrötlichen Lichtern entgegenzusetzen, während die Bilder, von denen van Dycks Mitarbeiterschaft feststeht, sich durch ein gleichmäßiges warmes Helldunkel und einen nervöseren malerischen Vortrag auszeichnen. Zu ihnen gehören die sechs großen,

geistvoll gemalten Darstellungen der Geschichte des römischen Konsuls Decius Mus im Palais Liechtenstein zu Wien, deren Kartons Rubens 1618 für die Teppichweberei (erhaltene Exemplare in Madrid) geschaffen hatte, und die großen dekorativen Deckenbilder (1620) der Jesuitenkirche zu Antwerpen, zu denen sich nur die Entwürfe in verschiedenen Sammlungen erhalten haben, während einige der wirkungsvoll angeordneten figurenreichen Altarblätter dieser Kirche, wie die Wunder des hl. Xaverius und des hl. Ignatius, ins Wiener Hofmuseum gerettet wurden. Unzweifelhaft erscheint van Dycks Mitarbeiterschaft auch an der gewaltigen Kreuzigung



Rubens' Amazonenschlacht in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 336.

in Antwerpen, auf der Longinus, hoch zu Roß, dem Herrn die Lanze in die Seite bohrt, an der Madonna mit den reuigen Sündern in Kassel, nach Bode auch am „Pfingsten“ in München und am „Lazarus“ in Berlin, nach Rooses auch an der dramatischen Löwenjagd und dem nicht minder dramatischen, als leidenschaftliche Augenblickshandlung dargestellten Raube der Töchter des Leukippos in München. Alle diese Bilder glänzen nicht nur durch die kühne Wucht der Rubensschen Anordnung, sondern auch durch die eindringliche und feinfühlige Art der van Dyckschen Pinselführung. Unter den wesentlich eigenhändigen Bildern aber, die Rubens zwischen 1615 und 1620 vollendete, befinden sich noch religiöse Hauptwerke, wie die von flutender, wogender Massenbewegung erfüllten „Jüngsten Gerichte“ in München und die innerlich erregten „Himmelfahrten Marias“ in Brüssel und in Wien, aber auch mythologische Meisterschöpfungen, wie die üppigen „Bacchanale“ und Thiasosdarstellungen in München, Berlin, Petersburg und Dresden, in denen die Wucht übersprudelnder, sinnlicher

Lebensfreude, aus dem Römischen ins Flämische übersetzt, erst recht zur Geltung zu kommen scheint. Als gewaltigste Schöpfung in kleinerem Maßstab schließt sich hier die Amazonenschlacht in München (um 1620) an (Abb. S. 335), die unerreicht in der malerischen Beherrschung des wildesten Kampfgewühles ist. Dann die lebensgroßen nackten Kinderstücke, wie die köstlichen Putten mit dem Fruchtkranz in München. Dann die ungestümen Jagdstücke, wie die Löwenjagden, deren schönste in München, und die Wildschweinjagden, deren feinste in Dresden hängt. Dann die ersten Landschaftsbilder: mit mythologischer Staffage z. B. der stimmungsvolle Schiffbruch des Äneas in Berlin, mit natürlicher Staffage z. B. die strahlende römische Ruinenlandschaft im Louvre (um 1615) und die reichbelebten Landschaften „Sommer" und „Winter" (um 1620) in Windsor. Groß gesehen, breit und wahr unter Abstreifung aller alten Manieren hingesetzt, voll durchleuchtet von allen Himmelserscheinungen, stehen sie als Marksteine in der Geschichte der Landschaftsmalerei da.

Klar, groß, machtvoll endlich ragen Rubens' Bildnisse dieses Jahrfünfts hervor. Meisterhaft ist sein Selbstbildnis in den Uffizien, köstlich seine Bildnisgruppe der „vier Philosophen" im Palazzo Pitti. In der Blüte ihrer Schönheit zeigen seine Gattin Isabella die herrlichen Bildnisse in Berlin und im Haag. Um 1620 entstand auch das wunderbare, vom feinsten Helldunkel umflossene Bildnis der Susanna Fourment mit dem Federhut in der Londoner Nationalgalerie. Berühmte männliche Bildnisse des Meisters aus diesen Jahren aber findet man z. B. in München und in der Galerie Liechtenstein. So leidenschaftlich Rubens seine heiligen und weltlichen Geschichten, seine Jagdstücke und selbst seine Landschaften darstellte, so ruhig faßte er seine Bildnisgestalten auf, deren Körperlichkeit er in monumentaler Kraft und Wahrheit wiederzugeben verstand, während er ihre groß gesehenen Gesichtszüge nicht eben von innen heraus zu durchgeistigen versuchte.

Van Dyck verließ Rubens 1620, seine Gattin Isabella Brant starb 1626. Neue Anregung brachte seiner Kunst seine Wiedervermählung mit der jungen, schönen Helene Fourment, die 1630 erfolgte. Neue Anregung brachten ihr inzwischen aber auch seine künstlerischen und diplomatischen Reisen nach Paris (1622, 1623, 1625), nach Madrid (1628, 1629) und nach London (1629, 1630). Von den beiden großen historisch-allegorischen Hauptfolgen, mit denen er das Palais Luxembourg (S. 258) in Paris schmücken sollte, gehören die 21 Riesenbilder aus dem Leben der Maria de' Medici, deren Geschichte Großmann geschrieben hat, jetzt zu den Hauptzierden des Louvre. Von Rubens' Meisterhand entworfen, von seinen Schülern übermalt, von ihm selbst vollendet, strömen diese im barocksten Zeitgeschmack reich mit zeitgenössischen Bildnissen und allegorisch-mythologischen Gestalten ausgestatteten geschichtlichen Darstellungen eine solche Fülle von Einzelschönheit und künstlerischem Zusammenklange aus, daß man sie immer wieder den malerischen Hauptwerken des 17. Jahrhunderts zuzählen wird. Von der Folge aus dem Leben Heinrichs IV. von Frankreich sind zwei halbfertige Bilder in die Uffizien gekommen; Entwürfe zu anderen bewahren verschiedene Sammlungen. Die neun Bilder zur Verherrlichung König Jakobs I. von England, mit denen Rubens einige Jahre später die Deckenfelder des Festsaales zu Whitehall schmückte, sind, durch die Londoner Rauchluft geschwärzt, kaum noch erkennbar, gehören aber auch nicht zu den glücklichsten Eingebungen des Meisters.

Von den religiösen Bildern, die Rubens in den zwanziger Jahren malte, bezeichnet die 1625 vollendete große feurige Anbetung der Könige in Antwerpen in ihrer freieren, breiteren

Pinselführung, ihrer leichteren Formensprache, ihrer blonderen, duftigeren Färbung abermals einen Wendepunkt seiner künstlerischen Entwickelung. Die lichte, luftige Himmelfahrt Marias der Antwerpener Kathedrale wurde 1626 fertig. Dann folgen Bilder wie die malerisch freie Anbetung der Könige im Louvre (Abb.) und die Erziehung der Jungfrau in Antwerpen. In Madrid, wo der Meister erneute Tizianstudien machte, wurde seine Färbung reicher und „blumiger“. Die Madonna, von Heiligen verehrt, in der Augustinerkirche zu Antwerpen ist eine prächtigere, üppigere, aber auch barockere Fassung der Frari-Madonna Tizians (S. 81). Auch die geistvolle, der Nationalgalerie gehörige Bearbeitung eines Teiles von Mantegnas Triumph Cäsars (Bd. II, S. 625), der sich 1629 in London befand, kann seiner Malweise nach erst in dieser Zeit entstanden sein. Vor allem reich ist dieses Jahrzehnt an großen Bildnissen des Meisters. Gealtert, doch noch voll warmer Anmut erscheint Isabella Brant in ihrer feinen Wiedergabe in der Ermitage; herbere Züge zeigt bereits ihr Uffizienbild. Zu Rubens' feinsten und farbigsten Bildnissen gehört das Doppelporträt seiner Söhne in der Galerie Liechtenstein. Berühmt ist seine sprechende Darstellung des an seinem Schreibtisch sitzenden Kaspar Gevaerts in Antwerpen. Der alternde Meister selbst aber tritt uns mit feinem Diplomatenlächeln auf den Lippen in dem schönen Brustbild der Galerie Aremberg in Brüssel entgegen.


Rubens' Anbetung der Könige im Louvre. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Das letzte Jahrzehnt, das Rubens vergönnt war (1631 bis 1640), stand unter dem Sterne seiner geliebten zweiten Gattin Helene Fourment, die er in allen Auffassungen gemalt und als Modell zu religiösen und mythologischen Darstellungen benutzt hat. Ihre Hauptbildnisse von Rubens' Hand gehören zu den schönsten weiblichen Bildnissen der Welt: als Halbfigur, reich gekleidet, im Federhut, als ganze Gestalt, sitzend, im halbausgeschnittenen Prachtkleide, als kleine Figur mit ihrem Gatten an der Hand im Garten lustwandelnd erscheint sie in der Münchener Pinakothek, nackt, nur teilweise vom Pelzmantel umhüllt, im Wiener Hofmuseum, im „Promenadenkostüm“ durchs Land schreitend in der Ermitage, mit ihrem Erstgeborenen am Gängelband am Arm ihres Gatten, aber auch über die Straße wandelnd, von ihrem Pagen gefolgt, beim Baron Alfons Rothschild in Paris.

Die bedeutendsten kirchlichen Schöpfungen dieser blühenden, leuchtenden Spätzeit des

Meisters sind der großartig und ruhig angeordnete, in allen Regenbogenfarben strahlende Altar des hl. Ildefons mit den mächtigen Stifterflügeln im Wiener Hofmuseum und das prächtige Altarbild in Rubens' eigener Grabkapelle der Jakobskirche zu Antwerpen, dessen stattliche Heiligengestalten die Angehörigen des Meisters darstellen. Schlichtere Schöpfungen, wie die schöne hl. Cäcilie in Berlin und das herrliche Bathsebabild in Dresden (Taf. 33), schließen sich nicht minder tonig und feinfarbig an. Zu den köstlichsten mythologischen Bildern dieser Zeit gehören die schimmernden Parisurteile in London und in Madrid; und wie leidenschaftlich lebendig erscheint die Dianajagd in Berlin, wie feenhaft üppig das Venusfest in Wien, wie magisch durchleuchtet Orpheus und Eurydike in Madrid!

Eine vorbildliche Stellung nehmen dann einige sittenbildliche Gemälde des Meisters ein. Wie mythologisches Genre wirkt die keck-sinnliche, lebensgroße „Schäferstunde" in München. Als Vorbilder aller Gesellschaftsstücke Watteaus erscheinen die berühmten, von kleinen Liebesgöttern durchschwärmten Darstellungen, die, als „Liebesgärten" bezeichnet, reichgekleidete liebende Paare zu üppigem Gartenfeste vereinigt zeigen. Das eine Hauptbild dieser Art besitzt Baron Edmund Rothschild in Paris, das andere das Madrider Museum (Abb. S. 339). Die wichtigsten der kleinfigurigen Sittenbilder aus dem Volksleben aber, die Rubens gemalt hat, sind der großartig-lebendige, echt Rubenssche Bauerntanz in Madrid, das halblandschaftliche Turnier am Schloßgraben im Louvre und die Kirmes in derselben Sammlung, deren Motive schon an Teniers erinnern.

Auch die meisten wirklichen Landschaften des Meisters entstammen seinen letzten Lebensjahren: so die leuchtende Odysseelandschaft des Palazzo Pitti, so die wegweisenden Darstellungen, die die flache Gegend, in der Rubens' Landschloß lag, durch schlichte, breite Auffassung des Geländes und großzügige, stimmungsvolle Wiedergabe der Himmelserscheinungen künstlerisch verklären. Zu den schönsten gehören das feurige Sonnenuntergangsbild in London und die Regenbogenlandschaften in München und Petersburg.

Was Rubens anfaßte, verwandelte sich in schimmerndes Gold; und wer mitschaffend oder nachstrebend mit seiner Kunst in Berührung kam, konnte sich ihrem Zauberkreise nicht wieder entwinden.

Von Rubens' zahlreichen Schülern ragt nur Anton van Dyck (1599—1641), dessen Licht sich freilich zu dem des Rubens verhält wie Mondlicht zu Sonnenlicht, glanzumstrahlten Hauptes in den Himmel der Kunst empor. Wenngleich Balen (S. 330) als sein eigentlicher Lehrer bezeugt ist, bezeichnet doch auch Rubens selbst ihn als seinen Schüler. Jedenfalls steht seine ganze erkennbare Jugendentwickelung unter Rubens' Einfluß, den er niemals völlig verleugnet, aber, seinem empfindsameren Temperament entsprechend, in eine nervösere, zartere, malerisch feinfühligere, aber zeichnerisch kraftlosere Art hinüberleitet. Ein mehrjähriger Aufenthalt in Italien machte ihn dann vollends zum Maler und Farbenkünstler. Bewegte Handlungen zu erfinden und dramatisch zuzuspitzen, war seine Sache nicht; aber er verstand, die Gestalten seiner Geschichtenbilder in reinempfundene malerische Beziehungen zueinander zu setzen und seinen Bildnissen einen so feinen Zug gesellschaftlicher Vornehmheit zu verleihen, daß er zum Lieblingsmaler der Großen seiner Zeit wurde.

Die neueren zusammenfassenden Werke über van Dyck rühren von Michiels, Guiffrey, Cust und Schaeffer her. Einzelne Seiten seines Lebens und seiner Kunst aber haben z. B. Wibiral, Bode, Hymans, Rooses, Law, Menotti und der Verfasser dieses Buches erörtert.



Bathseba. Gemälde von Peter Paul Rubens.

Nach dem Original in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Über die zeitliche Begrenzung seiner hauptsächlich durch seine Reisen bedingten Lebensabschnitte ist gestritten worden. Nach den neuesten Forschungen wirkte er bis 1620 in Antwerpen, 1620—21 in London, 1621—27 in Italien, vornehmlich in Genua, dazwischen, wie Rooses wahrscheinlich gemacht, 1622—23 wieder daheim, 1627—28 in Holland, dann wieder in Antwerpen, seit 1632 aber als Hofmaler Karls I. in London, wo er 1641 starb, vorübergehend jedoch 1634—35 in Brüssel, 1640 und 1641 in Antwerpen und in Paris.

Gar nicht von Rubens beeinflußte Frühwerke van Dycks gibt es kaum. Selbst die frühen Apostelfolgen, von denen sich einige Originalköpfe in Dresden, andere in Althorpe erhalten



Der Liebesgarten. Gemälde von Peter Paul Rubens im Prado zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

haben, zeigen schon Spuren Rubensscher Art. Zu den religiösen Bildern, die van Dyck 1618 bis 1620, als er in Rubens' Diensten stand, nach eigener Erfindung für sich selbst malte, gehören die überfüllte ältere Marter des hl. Sebastian, die Beweinung Christi und die Susanna im Bade in München, das Thomasbild in Petersburg, die „eherne Schlange" in Madrid. Tadellos komponiert ist keines dieser Bilder; aber sie sind gut gemalt und satt gefärbt. Malerisch und seelisch am empfindsamsten wirkt der Dresdener Hieronymus, der in ausgesprochenem Gegensatze zu dem benachbarten ruhigeren und herberen Hieronymus des Rubens steht.

Dann folgen die Verspottung Christi in Berlin, das kraftvollste und ausdrucksreichste dieser halbrubensschen Bilder, und der trefflich angeordnete, sicher von Rubens entworfene hl. Martin in Windsor, der hoch zu Roß einem Bettler seinen Mantel reicht. Die vereinfachte und verblaßte Wiederholung dieses Martinsbildes in der Kirche zu Saventhem nähert sich der späteren Art des Meisters.

Als großer Künstler zeigt van Dyck sich in seiner Rubensschen Zeit namentlich in seinen

Bildnissen, von denen manche, die einige Vorzüge der Bildniskunst beider Meister vereinigen, im 19. Jahrhundert Rubens zugeschrieben wurden, bis Bode sie van Dyck zurückgab. In den Einzelzügen sind sie individueller, im Ausdruck nervöser, in der Pinselführung weicher und eindringlicher zugleich als Rubens' gleichzeitige Bildnisse. Zu den ältesten dieser halbrubensschen Darstellungen van Dycks gehören die beiden Brustbilder eines älteren Ehepaares von 1618 in Dresden, zu den schönsten die Halbfiguren zweier Ehepaare in der Galerie Liechtenstein, die Frau mit goldenen Brustschnüren, der Herr, der sich die Handschuhe anzieht (Abb.), und die sitzende Dame vor rotem Vorhange mit dem Kinde auf dem Schoße in Dresden. Auch die prächtige Isabella Brant der Ermitage gehört hierher und von den Louvrebildern das Doppelbildnis des angeblichen Jean Grusset Richardot mit seinem neben ihm stehenden Söhnchen. Von den Doppelbildnissen, die Ehegatten als Halbfiguren nebeneinander darstellen, ist das des Frans Snyders und seiner Gattin in Kassel am steifsten, das des Jan de Wael und seiner Ehefrau in München am malerischsten angeordnet. Die sinnend-selbstgefällig dreinblickenden Jünglingsselbstbildnisse des Meisters in Petersburg, München und London endlich weisen schon durch das Alter des etwa zwanzigjährigen Dargestellten auf diese Frühzeit hin.



Van Dycks Bildnis eines Herrn, der sich die Handschuhe anzieht, in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Von den religiösen Bildern, die van Dyck 1621—27 in Italien gemalt, sind im Süden geblieben z. B. das schöne, durch Tizian eingegebene Zinsgroschenbild und die flammenumstrahlte Maria mit dem Kinde im Palazzo Bianco, der noch an Rubens erinnernde Gekreuzigte im königlichen Palast zu Genua, die malerisch und seelisch weich empfundene Grablegung der Galerie Borghese in Rom, der schmachtende Marienkopf im Palazzo Pitti, die großartige, farbenglühende heilige Familie in der Turiner Pinakothek und das mächtige, doch ziemlich manieriert langfigurige Altarbild der Madonna del Rosario in Palermo. Von weltlichen Bildern sind hier nur das schöne giorgioneske Gemälde der drei Lebensalter im Stadtmuseum zu Vicenza und die schlicht angeordnete, aber feurig gemalte Darstellung „Diana und Endymion" in Madrid zu nennen.

Die sichere, feste und doch weiche, in warmem Helldunkel modellierende Pinselführung und die tiefe, satte, nach einheitlicher Stimmung strebende Färbung der italienischen Jahre des Meisters treten auch in seinen italienischen Bildnissen, besonders den genuesischen, hervor. Sein in kühner Verkürzung fast von vorn gesehenes Reiterbildnis des Antonio Giulio Brignole Sale, der den Hut grüßend in der Rechten schwenkt, im Palazzo Rossi zu Genua, wirkte geradezu bahnbrechend. Seine vornehmen, mit barocken Säulen- und Vorhanggründen ausgestatteten Bildnisse der Frau Geronima Brignole Sale mit ihrer Tochter, der Paola Adorno im goldgestickten dunkelblauen Seidenkleide und eines vornehm gekleideten jungen Mannes in

derselben Sammlung stehen auf der Höhe absoluter Bildniskunst. Im Palazzo Durazzo Pallavicini schließen sich das Bildnis der Marchesa Durazzo im hellgelben Seidendamastkleide mit ihren Kindern vor rotem Vorhange, das bewegte Gruppenbild der drei Kinder mit ihrem Hündchen und das vornehme Bild des weißgekleideten Knaben neben seinem Papagei an. In Rom besitzt die kapitolinische Galerie des Meisters lebensvolles Doppelbildnis des Lucas und Cornelis de Wael, in Florenz der Palazzo Pitti die geistvolle, sprechende Wiedergabe des Kardinals Giulio Bentivoglio. Andere Bildnisse der italienischen Zeit van Dycks sind ins Ausland gewandert. Einige der schönsten besitzt Pierpont Morgan in New York, aber auch in London, Berlin, Dresden und München kann man ihnen nachgehen.

Außerordentlich fruchtbar war dann das Jahrfünft (1627—32), das der Meister nach seiner Rückkehr aus Italien in seiner Heimat verbrachte. Die großen, bewegten Altarbilder, wie die mächtigen Kreuzigungen in der Frauenkirche zu Dendermonde, in der Michaeliskirche zu Gent und in der Romualduskirche zu Mecheln, denen sich die Kreuzaufrichtung in der Frauenkirche zu Courtrai anschließt, kennzeichnen ihn weniger gut als seine gleichzeitigen innerlicher bewegten Darstellungen, zu denen wir den Gekreuzigten mit den Seinen im Museum zu Lille, die Ruhe auf der Flucht in München (Abb.) und die gefühlvollen Einzelbilder des Gekreuzigten in Antwerpen, Wien und München rechnen. Es sind Darstellungen, die die Rubensschen Vorbilder aus dem Heroischen ins Empfindsame übersetzen. Zu seinen allerschönsten Bildern dieser Zeit gehören die Madonna mit dem knieenden Stifterpaar und den blumenstreuenden Engeln im Louvre, die Madonna mit dem stehenden Christkind in München und die stimmungsvollen „Beweinungen Christi" in Antwerpen, München, Berlin und Paris. Madonnen und Beweinungen waren überhaupt van Dycks Lieblingsdarstellungen. Selten wagte er sich an die Heidengötter, wenngleich z. B. sein Herkules am Scheidewege in den Uffizien und seine Venus- und Vulcanusbilder in Wien und Paris zeigen, daß er ihnen einigermaßen gerecht zu werden verstand. Vor allem blieb er auch jetzt Bildnismaler. An 150 Bildnisse seiner Hand aus diesem Jahrfünft haben sich erhalten. In den Gesichtszügen sind sie meist noch schärfer, in den typisch eleganten, wenig bewegten Händen noch weniger individualisiert als seine italienischen Gemälde dieser Art. Ihre Haltung nimmt an vornehmer Leichtigkeit, ihre kühlere Färbung an feiner Gesamtstimmung zu. Die Kleidung pflegt leicht und frei, doch stofflich hingestrichen zu sein. Zu den schönsten dieser Bildnisse in ganzer Gestalt gehören die charaktervollen Darstellungen der Statthalterin Isabella in Turin, im Louvre und in der Galerie Liechtenstein, Philippe de Roys und seiner Gemahlin in der Wallace-Sammlung



Die Ruhe auf der Flucht. Gemälde von van Dyck in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

zu London, die Doppelbildnisse eines Herrn und einer Dame mit einem Kinde an der Hand im Louvre und im Gothaer Museum und noch einige Herren- und Damenbildnisse in München; zu den ausdrucksvollsten Halbfiguren- und Kniestücken rechnen wir die des Bischofs Mulderus und des Marten Pepyn in Antwerpen, des Adriaen Stevens und seiner Gattin in Petersburg, des Grafen van den Berg in Madrid und des Kanonikus Antonio de Tassis in der Galerie Liechtenstein. Schmachtend blickt der Organist Liberti, langweilig schauen der Bildhauer Colyn de Nole, seine Gattin und sein Töchterchen auf ihrem Gruppenbild in München drein. Ihrer vornehmen malerischen Haltung wegen sind besonders die Bildnisse eines Herrn und einer Dame in Dresden und das der Maria Louise de Tassis in der Galerie Liechtenstein hervorzuheben. Der Einfluß van Dycks auf die ganze Bildnismalerei seiner Zeit, namentlich die englische und französische, war ungeheuer; an charakteristischer Natürlichkeit und innerer Wahrheit aber können seine Bildnisse sich mit denen seiner Zeitgenossen Velázquez und Frans Hals, um nur diese zu nennen, nicht messen.

Übrigens handhabte van Dyck gelegentlich auch die Radiernadel. An 24 leicht und geistvoll behandelte Blätter seiner Hand sind bekannt. Anderseits ließ er eine große Folge von ihm gezeichneter und grau in grau gemalter kleiner Bildnisse berühmter Zeitgenossen durch andere Stecher vervielfältigen. Vollständig gesammelt erschien diese „Ikonographie van Dycks" in hundert Blättern erst nach seinem Tode.

Als Hofmaler Karls I. von England hat van Dyck während seiner letzten acht Lebensjahre nur wenig religiöse oder gar mythologische Geschichten mehr gemalt. Doch gehören dieser Spätzeit des Meisters immerhin einige, zum Teil während seines vorübergehenden Aufenthaltes in den Niederlanden entstandene Meisterwerke an, wie seine letzte und malerischste Gestaltung der Ruhe auf der Flucht mit dem Engelreigen und den davonfliegenden Rebhühnern, jetzt in der Ermitage, und die reifste und schönste seiner „Beweinungen Christi", die des Antwerpener Museums, die nicht nur klar, ruhig und ergreifend angeordnet und mit echtem Schmerzenspathos beseelt, sondern mit ihrem feinen, blau-weiß-goldbraunen Grundakkord auch ein koloristisches Meisterstück von edelstem Reize ist. Überaus zahlreich sind dann die Bildnisse der englischen Zeit van Dycks. Seine Köpfe werden unter dem Einfluß des Londoner Hoftypus nun freilich immer maskenhafter, seine Hände immer nichtssagender; aber die Kleider werden immer feiner und stofflicher gemalt, die Farben, deren Silberton erst allmählich fader wird, nehmen an zartem Reize zu. Freilich richtete auch van Dyck in London eine Bildniswerkstatt mit Großbetrieb ein, in der er zahlreiche Schüler beschäftigte. Das Familienbild in Windsor, das das sitzende Königspaar mit zwei Kindern und einem Hündchen darstellt, ist freilich ein ziemlich nüchternes Repräsentationsstück. Geschmackvoller erscheint, ebendort, das Reiterbildnis des Königs vor dem Triumphbogen, malerischer noch sein Reiterbild in der National Gallery, wirklich malerisch reizvoll das Bild des vom Pferde gestiegenen Königs als Jäger im Louvre. Von van Dycks Bildnissen der Königin Henrietta Maria gehört das beim Lord Northbrook in London, das sie neben ihren Zwergen auf der Gartenterrasse zeigt, zu den frischesten und frühesten, das der Dresdener Galerie, so vornehm es wirkt, zu den blassesten und spätesten. Berühmt sind die verschiedenen Bilder der englischen Königskinder, die zu den anziehendsten Meisterwerken van Dycks gehören. Die schönsten der Dreikinderbilder besitzen Turin und Windsor; am reichsten und liebenswürdigsten aber ist das Windsorer Bild, das die fünf Königskinder mit ihrem großen und kleinen Hunde wiedergibt (Abb. S. 343). Von den zahlreichen

übrigen Bildnissen van Dycks in Windsor weist das der Lady Venetia Digby durch sein allegorisches Beiwerk von Tauben und Liebesgöttern in eine neue Zeit voraus, während das Doppelbildnis des Thomas Killigrew und des Thomas Carew durch die für unseren Meister ungewöhnlich lebendigen Beziehungen der Dargestellten zueinander auffällt. Von besonderer Feinheit ist das Bildnis des James Stuart mit seinem großen, sich an ihn schmiegenden Hunde im Metropolitan-Museum in New York, reizend das Kinderbrautbild Wilhelms II. von Oranien mit Henriette Maria Stuart im Reichsmuseum zu Amsterdam. Über hundert Bildnisse aus der englischen Zeit des Meisters haben sich erhalten.



Die Kinder Karls I. Gemälde von van Dyck in Windsor. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Van Dyck starb jung. Aber es scheint, als habe er künstlerisch alles zur Geltung gebracht, was in ihm lag. Fehlt ihm die Vielseitigkeit, die Fülle, die Wucht seines großen Meisters, so überragte er an Feinheit rein malerischen Empfindens doch alle seine flämischen Zeitgenossen.

Die übrigen Großmaler, die vor, neben und nach van Dyck Schüler und Mitarbeiter des Rubens in Antwerpen waren, bezeichnen kunstgeschichtlich doch nur Aus- und Nachklänge der Rubensschen Kunst. Selbst Abraham Diepenbeeck (1596—1675), Cornelis Schut (1597—1655), Theodor van Thulden (1606—76), Erasmus Quellinus (1607—1678), der Bruder des großen Bildhauers (S. 325), und sein Enkel Jan Erasmus Quellinus (1674—1715) dürfen uns nicht aufhalten. Von größerer eigener Bedeutung sind

die Vertreter der realistischen Sonderfächer in Rubens' Werkstatt. Frans Snyders (1579 bis 1657) ging vom Stilleben aus, das er in natürlicher Größe breit, realistisch und doch dekorativ auszuführen liebte; und große, gesund beobachtete Stilleben, Küchen- und Fruchtstücke, wie die in Brüssel (Abb. S. 345), München und Dresden, hat er sein Leben lang gemalt. In Rubens' Werkstatt aber lernte er auch die lebendige Tierwelt in lebensgroßen Jagdstücken bewegt und packend, fast mit der Wucht und Frische seines Meisters darstellen. Seine großen Jagdstücke in Dresden, München, Wien, Paris, Kassel und Madrid sind klassisch in ihrer Art. Manchmal mit Snyders verwechselt wird sein Schwager Paul de Vos (1590—1678), dessen große Tierstücke sich mit den seinen freilich an Frische und Wärme nicht messen können.

Rubens' ältester Landschaftsschüler (S. 334), Jan Wildens (1586—1653), erscheint in seinen eigenen Bildern, wie der großen Winterlandschaft in Dresden und der Ansicht von Antwerpen in Brüssel, als kraftvoller, etwas nüchterner Realist, der heimische Gegenden schlicht und groß in warmem Tone darzustellen verstand. Greifbarer aber tritt uns der neue, durch Rubens beeinflußte Landschaftsstil, der mit den alten dreifarbigen Kulissengründen und dem hergebrachten Büschelbaumschlag beinahe völlig brach, in den Bildern und Radierungen Lucas van Udens (1595—1672), des Landschaftsgehilfen der Spätzeit des Meisters, entgegen. Seine zahlreichen, meist kleinen Landschaftsbilder, wie ihrer neun in Dresden, drei in Petersburg, zwei in München hängen, sind schlichte, natürlich gesehene Abbilder der anmutigen, baumdurchwachsenen Grenzlandschaften zwischen dem Brabanter Hügelland und der flämischen Ebene. Ihre Behandlung ist breit, aber sorgfältig. Seine Färbung erstrebt den Natureindruck grüner Bäume und Wiesen, bräunlichen Erdreichs und bläulicher Hügelfernen, aber auch des leichtbewölkten, lichten Himmels. Die Sonnenseiten seiner Wolken und Bäume pflegen in gelben Lichtern zu schimmern, und unter Rubens' Einfluß stellen sich manchmal auch Regenwolken und Regenbogen ein.

Einen Umschwung brachte Rubens' Kunst auch im niederländischen Kupferstich hervor. Zahlreiche Stecher, deren Arbeiten er überwachte, traten in seinen Dienst. Übersetzten die älteren von ihnen, wie der Antwerpener Cornelis Galle (1576—1656) und die Holländer Jakob Matham (1571—1631) und Jan Müller, seinen Stil noch in ihre ältere Formensprache, so wußten die eigentlichen Rubensstecher, in deren von Pieter Soutman von Haarlem (1580—1643) eröffneter Reihe Lukas Vorsterman (geb. 1584), Paul Pontius (1603—1658), Boetius und Schelte a Bolswert, Pieter de Jode der Jüngere und vor allem der große Licht- und Schattenstecher Jan Witdoeck (geb. 1604) glänzten, ihre Blätter mit Rubensscher Kraft und Bewegung zu erfüllen. Auch die neue Technik der Schabkunst (Schwarzkunst), die den Grund der Platte mit dem Gravierstahl aufrauht, um die Zeichnung in weichen Massen aus ihm herauszuschaben, wurde durch einen Enkelschüler des Rubens, durch Wallerant Vaillant von Lille (1623—77), den auch als tüchtigen Bildnismaler und eigenartigen Stillebenmaler bekannten Schüler des Erasmus Quellinus, zwar nicht erfunden, aber doch zuerst berufsmäßig ausgeübt. Da Vaillant diese Kunst jedoch nicht in Belgien, sondern in Amsterdam lernte, wohin er übergesiedelt war, kann die Geschichte der flämischen Kunst sie nur streifen.

Von den Antwerpener Großmeistern dieses Zeitraums, die nicht in unmittelbarer Beziehung zu Rubens oder seinen Schülern standen, bilden einige, die sich in Rom an Caravaggio angelehnt hatten, eine römische Gruppe für sich. Die bestimmten Umrisse, die plastische

Modellierung, die schweren Schatten Caravaggios weichen erst in ihren späteren Bildern der freieren, wärmeren, breiteren Malweise, die Rubens' Einfluß ausstrahlte. An der Spitze dieser Gruppe steht Abraham Janssens van Nuyssen (1576—1632), von dessen Schülern Gerard Zegers (1591—1651) in seinen späteren Bildern am offensichtlichsten in Rubens' Fahrwasser geriet, während Theodor Rombouts (1597—1637) den Einfluß Caravaggios namentlich in seinen lebensgroßen, mit metallisch glänzenden Farben und schwarzen Schatten ausgestatteten Sittenbildern zur Schau trug, wie man sie in Antwerpen, Gent, Petersburg, Madrid und München sieht.

Der älteste der gleichzeitigen flämischen Großmaler, die nicht in Italien waren, ist Kaspar de Crayer (1582—1669), der nach Brüssel zog, wo er es im Wetteifer mit Rubens



Wild und Früchte. Gemälde von Frans Snyders im Museum zu Brüssel. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

freilich nur zu einem flauen Eklektizismus brachte. An ihrer Spitze aber steht der Antwerpener Jakob Jordaens (1583—1678), ebenfalls ein Schüler und Schwiegersohn Adam van Noorts, das Haupt der wirklich unabhängigen belgischen Realisten der Zeit, der in seiner Art neben Rubens und van Dyck als der bedeutendste flämische Großmaler des 17. Jahrhunderts erscheint. Rooses hat auch ihm ein umfangreiches Werk gewidmet. Wesentlich derber, ist er auch unbekümmerter und urwüchsiger als Rubens. Seine Leiber sind noch massiger und fleischiger, seine Köpfe rundlicher und gewöhnlicher. Seine Kompositionen, die er mit geringen Veränderungen für verschiedene Bilder zu verwenden pflegte, sind oft anspruchsloser, oft überfüllter, seine Pinselführung ist bei aller Meisterschaft härter, glatter, manchmal sogar lederner. Bei alledem ist er ein bedeutender, eigenartiger Kolorist. Anfangs arbeitet er frisch und keck mit geringer Modellierung in satten Lokalfarben; nach 1631 geht er, in Rubens' Bann gezogen, zu weicherem Helldunkel, zu gebrocheneren Nebenfarben und zu bräunlicher Tonmalerei über, aus der die vollen, tiefen Hauptfarben stimmungsvoll hervorleuchten. Dargestellt hat auch er alles Darstellbare. Seine größten Erfolge aber verdankt er seinen

lebensgroßen sinn- und sittenbildlichen Schöpfungen, die meist volkstümliche Sprichwörter veranschaulichen.

Jordaens' frühestes bekanntes Bild, der Gekreuzigte von 1617 in der Paulskirche zu Antwerpen, zeigt immerhin Rubenssche Anklänge. Ganz er selbst ist er 1618 in seiner „Anbetung der Hirten" in Stockholm und dem ähnlichen Bilde in Braunschweig; und ganz er selbst ist er namentlich in seinen frühen Darstellungen des Satyrn bei dem Bauern, der warm und kalt bläst. Sein ältestes Bild dieser Art besitzt Herr Cels in Brüssel; dann folgen die Exemplare in Budapest (Abb. S. 347), München und Kassel. Frühe religiöse Bilder sind noch die charaktervollen Evangelisten im Louvre und die Jünger am Grabe des Heilandes in Dresden; von seinen frühen mythologischen Bildern verdient Meleager und Atalante in Antwerpen hervorgehoben zu werden. Das früheste seiner lebendig angeordneten Familiengruppenbildnisse (um 1622) aber gehört dem Madrider Museum.

Wieder Rubenssche Anklänge verraten Jordaens' nach 1631 entstandene Bilder. Sein Satyr beim Bauern in Brüssel zeigt schon den Umschwung. Seine berühmten Darstellungen des Bohnenkönigs, dessen ältestes Exemplar Kassel besitzt — andere im Louvre und in Brüssel —, sowie seine unzählige Male wiederholten Schilderungen des Sprichwortes „Wie die Alten sungen, so piepen die Jungen", dessen Antwerpener Exemplar von 1638 noch frischer in der Farbe ist als das um 1641 entstandene Dresdener — andere im Louvre und in Berlin —, gehören schon der flüssigeren und weicheren Art des Meisters an.

Bis 1642 entstanden dann noch derbe mythologische Bilder, wie der Bacchuszug in Kassel und die Ariadne in Dresden, kecke Bildnisse, wie die trefflichen Darstellungen des Jan Wierts und seiner Gattin in Köln; bis 1652 dann noch Bilder, die trotz ruhigerer Linienführung äußerlich und innerlich bewegter werden, wie der hl. Ivo in Brüssel (1645), wie das köstliche Familienbildnis in Kassel und der ganz von Leben erfüllte Bohnenkönig in Wien.

Auf der Höhe seiner Kraft erreichte den Meister 1652 die Berufung nach dem Haag, um sich an der Ausschmückung des „Waldschlößchens", des „Huis ten Bosch", zu beteiligen, dem Jordaens' „Vergötterung des Prinzen Friedrich Heinrich" und sein „Sieg des Todes über den Neid" sein Gepräge geben, 1661 die Berufung nach Amsterdam, wo er erhaltene, aber schwer erkennbare Bilder im neuen Rathaus malte.

Die schönsten religiösen Bilder seiner Spätzeit sind der Jesus unter den Schriftgelehrten (1663) in Mainz, die farbenreiche Darstellung im Tempel zu Dresden und das lichtdurchflossene Abendmahl in Antwerpen.

Ist Jordaens auch zu derb und zu ungleich, um zu den Größten der Großen gezählt werden zu können, so nimmt er als Antwerpener Bürgermaler und Malerbürger neben Rubens, dem Malerfürsten und Fürstenmaler, doch einen Ehrenplatz ein. Eben seiner Urwüchsigkeit wegen aber zeugte er weder Schüler noch Nachfolger von Bedeutung.

Ein Meister, der selbständig, wie Jordaens, an die vorrubenssche Vergangenheit der flämischen Kunst anknüpfte, war Cornelis de Vos (1585—1651), der sich namentlich als Bildnismaler durch schlichtes Streben nach Wahrheit und Echtheit, durch ruhigen, eindringlichen malerischen Vortrag, eigenartigen Augenglanz und lichtvolle Färbung hervortut. Sein schönstes Familiengruppenbildnis, das sich durch ungezwungene Anordnung auszeichnet, besitzt das Brüsseler, sein kraftvollstes Einzelbildnis, das des Gildenhausmeisters Graphaeus, das Antwerpener Museum. Sehr charaktervoll aber sind auch seine Doppelbildnisse eines Ehepaares und der kleinen Töchter des Malers in Berlin.

Im Gegensatz zu dem trotz seines italienischen Einschlags echt flämischen Stil, dem mit größeren oder geringeren Abwandlungen die große Mehrheit der belgischen Maler des 17. Jahrhunderts folgte, entwickelte die wallonische Schule von Lüttich, die Helbig behandelt hat, einen römisch-belgischen Stil, der sich an die Franzosen vom Schlage Poussins (S. 278) hielt. An der Spitze dieser Schule steht Gerard Douffet (1594—1660), den man am besten in München als erfindungskräftigen, pinselglatten Akademiker kennen lernt. Seines Schülers Bartholet Flémalle oder Flémal (1614—75), des flauen Poussinnachahmers, Schüler Gerard Lairesse (1641—1711) aber, der schon 1667 nach Amsterdam zog, verpflanzte diesen französierend akademischen Stil, den er besonders als Maler und Radierer mythologischer Stoffe vertrat und mit der Feder in seinem einflußreichen „Groot Schilderboek" verfocht, von Lüttich nach Holland. Er war der Erzreaktionär, der um die Jahrhundertwende am meisten dazu beitrug, die gesunde nationale Richtung der niederländischen Malerei ins romanistische Fahrwasser zurückzulenken. Sein „Seleukus und Antiochus" in Amsterdam und Schwerin, sein Parnaß in Dresden, seine Einschiffung der Kleopatra im Louvre kennzeichnen ihn zur Genüge.


Satyr und Bauernfamilie. Gemälde von Jakob Jordaens im Museum zu Budapest. Nach Photographie von F. Hanfstaengl, München.

Lairesse führt uns übrigens von der Großmalerei zur Kleinmalerei Belgiens zurück; und diese erlebte freilich im 17. Jahrhundert in kleinfigurigen Bildern vor ausgebildeten landschaftlichen oder baulichen Hintergründen noch eine reife nationale Blüte, die unmittelbar aus dem von jenen Übergangsmeistern bereiteten Boden hervorsproß, ihre volle Bewegungsfreiheit aber ebenfalls erst durch das allmächtige Vorbild des Rubens, hier und da auch durch erneuten französischen und italienischen Einfluß oder gar durch eine Rückwirkung der jungen holländischen Kunst auf die flämische erhielt.

Das eigentliche Sittenbild spielte nach wie vor eine Hauptrolle in Flandern. Zwischen den Meistern, die in Gesellschaftsstücken oder kleinen Gruppenbildnissen das Leben der höheren Stände schildern, und den Malern des Volkslebens in den Wirtshäusern, auf den Kirmessen und den Landstraßen ist dabei eine ziemlich scharfe Grenze gezogen. Rubens hatte Vorbilder beider Arten geschaffen. Die Gesellschaftsmaler im Sinne der „Liebesgärten" des Rubens stellen in Samt und Seide gekleidete Damen und Herren beim Kartenspiel, beim festlichen Schmause, bei froher Musik oder beim Tanze dar. Der älteste dieser Maler war Christian van der Lamen (1615—61), der z. B. in Madrid, in Gotha und besonders in der Galerie Mansi zu Lucca vertreten ist. Sein erfolgreichster Schüler war Jeroom Janssens (1624—93), „der Tänzer", dessen Tanzgesellschaften man z. B. in Braunschweig studieren kann. Malerisch höher steht Gonzalez Cocques (1618—84), der Meister vornehmer kleiner Gruppenbildnisse

in häuslichen Räumen vereinigter Familienangehöriger, wie man sie z. B. in Kassel, Dresden, London, Budapest und dem Haag antrifft. Die fruchtbarsten flämischen Darsteller des unteren Volkslebens aber waren die Teniers. Aus den zahlreichen Mitgliedern dieser Künstlerfamilie ragen David Teniers der Ältere (1582—1649) und sein Sohn David Teniers der Jüngere (1610—90) hervor. Der Ältere soll Rubensschüler gewesen sein, dem Jüngeren soll Rubens freundschaftliche Ratschläge erteilt haben. Beide waren landschaftlich nicht minder veranlagt als sittenbildlich. Alle Werke des älteren aus den Jugendbildern des jüngeren Teniers auszusondern, ist jedoch nicht geglückt. Sicher dem älteren gehören z. B.



Der Messerkampf. Gemälde von Adriaen Brouwer in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie von F. Bruckmann A.-G. in München.

die vier mythologischen Landschaften des Wiener Hofmuseums, die noch mit den „drei Gründen" wirtschaften, die Versuchung des hl. Antonius in Berlin, das Felsenschloß in Braunschweig und die Felsenschlucht in München.

Da David Teniers der Jüngere vielfach durch den großen Adriaen Brouwer von Oudenaarde (1606—38) beeinflußt worden, so lassen wir diesem den Vortritt vor ihm. Brouwer, der Bahnbrecher und Neuschöpfer, dessen Kunst und Leben Bode am gründlichsten untersucht hat, ist in manchen Beziehungen der größte aller niederländischen Volkssittenschilderer und zugleich einer der geistvollsten aller belgischen und holländischen Landschafter. Mit ihm, der wahrscheinlich schon 1623 Schüler des Frans Hals in Haarlem war, tritt zuerst eine Rückwirkung der holländischen auf die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts zutage. Nach seinen Wanderjahren in Holland ließ er sich 1631 in Antwerpen nieder. Gerade seine Kunst beweist, daß die schlichtesten Vorgänge des niedrigen Volkslebens durch die Art ihrer Behandlung die höchsten künstlerischen Weihen erhalten können. Von den Holländern hat er die

Unmittelbarkeit der Naturanschauung und die feine malerische Haltung, die schon als solche künstlerisch wirkt. Als Flame zeigt er sich durch die straffe Geschlossenheit seiner Wiedergabe lebendiger Augenblickshandlungen, als Niederländer schlechthin durch den köstlichen Humor, der seine Rauch- und Rauf-, Spiel- und Kneipszenen in das Reich reiner Anschauung emporhebt.

Seine älteren, in Holland gemalten Bilder, wie seine zechenden und streitenden Bauerngesellschaften in Amsterdam, zeigen in ihren derben, großnasigen Typen, ihrer Ausfüllung mit unbeteiligten Nebenfiguren und ihrem trocken-bunten, strichelnden Farbenauftrag noch Anklänge an die altflämische Übergangskunst. Über sie hinaus weisen schon die Kartenspieler in Antwerpen



Der Tanz. Gemälde von David Teniers dem Jüngeren in der Münchener Pinakothek. Nach Photographie von F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 350.

und die Kneipszenen im Städelschen Institut zu Frankfurt. Die Weiterentwickelung tritt scharf im „Messerkampf" (Abb. S. 348) und in der „Dorfbaderstube" der Münchener Pinakothek hervor: die Handlungen sind hier schon ohne überflüssige Nebenfiguren dramatisch zugespitzt; die Ausführung ist bis in alle Einzelheiten malerisch durchempfunden; aus dem blonden Helldunkel der Färbung leuchten noch das alte Rot und das alte Gelb hervor. Dann folgt Brouwers reife mittlere Zeit (1633—36), in der seine Einzelgestalten immer individueller werden und aus dem kühleren Gesamtton seiner Färbung grüne und blaue Lokalfarben hervorstechen. Ein Dutzend seiner achtzehn Münchener und die besten seiner vier Dresdener Bilder gehören hierher. Schmidt-Degener hat namentlich aus Pariser Privatsammlungen eine Reihe von Bildern hinzugefügt, deren Echtheit nicht immer einwandfrei zu sein scheint. Aber auch Brouwers beste Landschaften, die die schlichtesten Naturmotive aus der Umgebung Antwerpens durch die warme, leuchtende Wiedergabe der Luft- und Lichterscheinungen verklären, gehören diesen Jahren an.

Das Dünenbild in Brüssel, das mit des Meisters Namen bezeichnet ist, beglaubigt auch die übrigen. Sie sind moderner empfunden als alle anderen flämischen Landschaften. Zu den schönsten gehören das Mondscheinbild und die Hirtenlandschaft in Berlin, die Dünenlandschaft mit dem roten Dach der Bridgewater Gallery und die mächtige, Rembrandt zugeschriebene Sonnenuntergangslandschaft im Grosvenor House zu London.

Die Sittenbilder der beiden letzten Lebensjahre des Meisters bevorzugen bei größeren Ausmessungen einen leichter tuschenden Vortrag und eine deutlichere Unterordnung der Lokalfarben unter einen grauen Gesamtton. Den singenden Bauern, den würfelnden Soldaten und dem Wirtspaar in der Trinkstube, die der Münchener Pinakothek gehören, reihen sich die kräftigen Operationsbilder des Städelschen Instituts und der Raucher des Louvre an. Immer aber steht Brouwers bodenständige Kunst im vollsten Gegensatz zu allen akademischen Gepflogenheiten.

David Teniers der Jüngere, der Lieblingssittenmaler der vornehmen Welt, der 1651 als Hofmaler und Galeriedirektor des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Antwerpen nach Brüssel berufen wurde, wo er hochbetagt starb, kann sich in der Unmittelbarkeit der Wiedergabe des Lebens und in der seelischen Verarbeitung des Humors nicht mit Brouwer vergleichen, übertrifft ihn aber gerade deshalb an äußerer Verfeinerung und städtischer Stilisierung des Volkslebens. Liebte er es doch auch, vornehm gekleidete Städter in ihren Beziehungen zum Landvolke darzustellen, gelegentlich Gesellschaftsszenen aus der vornehmen Welt zu schildern, ja sogar religiöse Vorgänge im Stile seiner Sittenbilder in feingetönte Binnenräume oder wahr gesehene, doch dekorativ zugestutzte Landschaften zu versetzen! Die Versuchung des hl. Antonius (in Dresden, Berlin, Petersburg, Paris, Madrid, Brüssel) gehört zu seinen Lieblingsvorwürfen. Auch die Wachtstube mit der Befreiung Petri im Hintergrunde hat er mehrfach (Dresden, Berlin) dargestellt. Als mythologischer Gegenstand im Stil seiner Sittenbilder sei „Neptun und Amphitrite" in Berlin, als sinnbildliche Gemälde seien die fünf Sinne in Brüssel, als poetische Schöpfungen die zwölf Bilder aus dem „Befreiten Jerusalem" in Madrid genannt. Auch seine Alchimistenbilder (Dresden, Berlin, Madrid) können den höheren Sphären zugerechnet werden. Weitaus die meisten seiner zahlreichen Bilder aber, deren Madrid 50, Petersburg 40, Paris 30, München 28, Dresden 24 besitzt, zeigen doch das Landvolk bei den Belustigungen seiner Mußestunden. Schmausend, trinkend, tanzend, rauchend, spielend oder würfelnd, in der Gaststube, im Wirtshause oder auf der Straße stellt er es dar. Leicht und frei in der natürlichen Formensprache, flott und doch zart in der Pinselführung, hat er Stilwandlungen namentlich in der Färbung durchgemacht. Etwas schwer, aber tief und kühl im Ton ist noch seine „Kirmes im Halbmond" von 1641 in Dresden. Dann kehrt er zu dem braunen Ton seiner Frühzeit zurück, der sich in Bildern wie der Wachtstube von 1642 in Petersburg, der Zechstube von 1643 in München und dem verlorenen Sohne von 1644 im Louvre rasch zum feurigen Goldton entwickelt, in Bildern wie dem Tanz von 1645 in München (Abb. S. 349) und den Würflern von 1646 in Dresden immer heller aufleuchtet, dann aber, wie die Raucher von 1650 in München zeigen, allmählich grauer wird, bis er sich 1651 in der Bauernhochzeit zu München bei zugleich immer leichter und flüssiger werdender Pinselführung in den feinen Silberton verwandelt, der Teniers' Bilder aus den fünfziger Jahren, wie noch die Wachtstube von 1657 im Buckingham Palace, auszeichnet. Nach 1660 endlich wird seine Pinselführung unsicherer, seine Färbung wieder brauner, trockener und trüber. München besitzt ein Alchimistenbild mit den Zügen des alten Meisters von 1680.

Unter den Schülern Brouwers ragt **Joos van Craesbeeck** (1606—54), auf dessen

Bildern die Raufereien manchmal tragisch enden, unter den Schülern des jüngeren Teniers ragt Gillis van Tilborch (um 1625—78) hervor, der auch Familiengruppenbildnisse im Cocquesschen Stile malte. Beiden treten die Mitglieder der Künstlerfamilie Ryckaert zur Seite, aus der namentlich David Ryckaert III (1612—61) sich zu einer gewissen breiten Selbständigkeit emporschwang.

Auch dieser ganzen nationalflämischen kleinfigurigen Sittenmalerei geht nun aber eine gleichzeitige, nicht gleichwertige italisierende Richtung parallel, deren Meister wenigstens vorübergehend in Italien gearbeitet haben und das italienische Volksleben in allen seinen Äußerungen schildern. Die bedeutendsten dieser nicht nach Rafael oder Michelangelo schielenden Mitglieder der niederländischen „Schilderbent" in Rom waren freilich Holländer, auf die wir später zurückkommen. Pieter van Laer von Haarlem (1582—1642) ist der eigentliche Begründer dieser Richtung, der Italiener vom Schlage Cerquozzis (S. 252) so gut beeinflußte wie Belgier vom Schlage Jan Miels (1599—1668). Weniger selbständig erscheinen Anton Goubau (1616—98), der römische Ruinen mit buntem Leben ausstattete, und Peter van Bloemen, genannt Standaard (1657—1720), der italienische Pferdemärkte, Reitergefechte und Lagerszenen bevorzugte. Das italienische Volksleben blieb seit der Zeit dieser Meister ein Stoffgebiet, das alljährlich Scharen nordischer Maler anzog.

Nationalflämisch entwickelte sich dagegen die landschaftliche Schlachten- und Räubermalerei im Anschluß an Sebastian Vranx (S. 331) weiter, dessen Schüler Peter Snayers (1592—1667) von Antwerpen nach Brüssel zog. Snayers' frühere Bilder, wie die Dresdener, zeigen ihn in durchaus malerischen Gleisen. Später, als Schlachtenmaler des Hauses Habsburg, legte er, wie seine großen Schlachtenbilder in Brüssel, Madrid und Wien verraten, ein größeres Gewicht auf die topographische und strategische als auf die malerische Anschaulichkeit. Sein Hauptschüler war Adam Frans van der Meulen (1631—90), der Kriegsmaler Ludwigs XIV. und Professor der Pariser Akademie, der Snayers' Stil, verfeinert in der Luft- und Lichtperspektive, nach Paris verpflanzte. Im Schlosse zu Versailles und im Invalidenhotel (Musée d'artillerie) zu Paris malte er große Folgen von Wandbildern, denen es weder an formensicherer Massenbeherrschung noch an malerischer Landschaftswirkung fehlt. Auch seine Bilder in Dresden, Wien, Madrid und Brüssel, die Märsche, Städtebelagerungen, Feldlager und siegreiche Einzüge des großen Königs schildern, zeichnen sich durch helle malerische Feinfühligkeit aus. Nach Italien aber trug diese neuniederländische Schlachtenmalerei Cornelis de Wael (1592—1662), der sich in Genua niederließ, wo freilich auch er, voller im Vortrag, wärmer in der Färbung werdend, bald zur Schilderung des italienischen Volkslebens überging.

In der eigentlichen Landschaftsmalerei Belgiens, die der Verfasser dieses Buches in Woltmanns und seiner „Geschichte der Malerei" eingehender geschildert hat, läßt sich im 17. Jahrhundert die bodenständige, einheimische, nur leicht von südlichen Einflüssen berührte Richtung deutlich genug von der klassizistischen Richtung, die in Italien an Poussin (S. 278) und Dughet (S. 280) anknüpfte, unterscheiden. Aber auch die nationalbelgische Landschaftsmalerei bewahrte, mit der holländischen verglichen, immer von Rubens und Brouwer abgesehen, einen etwas äußerlich dekorativen Zug; und diesem Zuge entsprechend hat die Landschaftsmalerei sich in Belgien in einem Maße wie nirgends sonst an der Ausschmückung von Palästen und Kirchen mit dekorativen Bilderfolgen beteiligt. Hatte der Antwerpener Paul Bril (S. 329) diese Gattung doch in Rom eingeführt, und hatten später doch die zu Franzosen gewordenen Belgier

François Millet und Philippe de Champagne Pariser Kirchen mit Bildern landschaftlichen Charakters geschmückt. Über Kirchenlandschaften hat der Verfasser dieses Buches schon 1890 eine besondere Abhandlung geschrieben.

Unter den Antwerpener Meistern, die an Dughet anknüpften, ist zunächst Kaspar de Witte (1624—81), ist sodann Peter Spierinx (1635—1711) zu nennen, von dem die irrtümlich Peter Rysbrack (1655—1719) zugeschriebenen Kirchenlandschaften im Chor der Augustinerkirche zu Antwerpen herrühren, vor allem aber Jan Frans van Bloemen (1662—1748), der Bruder Peters (S. 351), der von der Klarheit der blauen Bergfernen seiner tüchtigen, stark an Dughet erinnernden, aber harten und kalten Bilder den Beinamen „Orizzonte" empfing.

Die nationale belgische Landschaftsmalerei dieses Zeitraums blühte besonders in Brüssel. Ihr Stammvater war Denijs van Alsloot (um 1570—1626), der sich in seinen halb ländlichen Stadtbildern aus dem Übergangsstil zu großer Kraft, Festigkeit und Klarheit des Vortrags herausarbeitete. Sein Enkelschüler war Lukas Achtschellincx (1626—99), der sich, von Jacques d'Arthois beeinflußt, in breiter, freier, etwas fahriger Art namentlich an der Ausschmückung belgischer Kirchen mit biblischen Landschaften beteiligte, die er mit dunkelgrünen Prachtbäumen und blauen Hügelfernen ausstattete. Auch Jacques d'Arthois (1613—83), der Brüsseler Hauptlandschafter, der Schüler eines sonst kaum bekannten Jan Mertens war, schmückte Kirchen und Klöster mit großen Landschaften, deren biblische Vorgänge von befreundeten Geschichtenmalern herrührten. Seine Landschaften aus der Frauenkapelle der Brüsseler Kathedrale sah der Verfasser noch in der Sakristei dieser Kirche. Kirchenlandschaften waren jedenfalls auch seine umfangreichen Gemälde im Hofmuseum und in der Galerie Liechtenstein in Wien. Seine kleineren, als Zimmerschmuck gedachten Bilder, in denen sich die prächtige Waldnatur der Umgegend Brüssels mit ihren grünen Baumriesen, ihren gelben Sandwegen, ihren blauen Hügelfernen, ihren klaren Flüssen und Weihern widerspiegelt, kann man am besten in Madrid und Brüssel, vortrefflich aber auch in Dresden, München und Darmstadt kennen lernen. Üppig geschlossen in der Anordnung, tief, satt und frisch in der Farbe, klar in den Lüften, deren Wolken goldgelbe Lichtseiten kennzeichnen, geben sie den allgemeinen, aber doch auch nur den allgemeinen Charakter der in ihnen geschilderten Gegenden vorzüglich wieder. Brauner, wärmer, dekorativer, wenn man will, venezianischer im Kolorit als Arthois ist sein Hauptschüler Cornelis Huysmans (1648—1727), dessen beste Kirchenlandschaft das Emmausbild der Frauenkirche zu Mecheln ist.

Natürlich wurde in der Hafenstadt Antwerpen auch das Seestück weiterentwickelt. Die Bewegung zur Freiheit und Naturfrische des 17. Jahrhunderts vollzog sich hier in den Küsten- und Seeschlachtbildern des Andries Artvelt oder van Ertvelt (1590—1652), des Buonaventura Peters (1614—52) und des Hendrik Minderhout (1632—96), die sich mit den besten holländischen Meistern ihres Faches jedoch nicht messen können.

Auch im eigentlichen Architekturstück, das mit Vorliebe das Innere gotischer Kirchen darstellte, blieb den flämischen Meistern, wie Peter Neefs dem Jüngeren (1620—75), der kaum über die Härte des Übergangsstils hinauskam, der intime lichtdurchflossene, malerische Reiz der holländischen Kirchenbilder versagt.

Um so kecker und frischer pflegten die Belgier das eigentliche Tierstück, das Fruchtbild, das Stilleben und das Blumenstück. Weiter als Snyders (S. 344) aber brachten auch Jan Fyt (1611—61), der eindringliche und geschmackvolle Antwerpener Maler und Radierer der

lebenden und toten Tierwelt, und Adriaen van Utrecht (1599—1652), der alle Einzelheiten sorgfältig durchbildende und dekorativ zusammenschließende Maler von Küchen- und Fruchtstücken, es nicht. Weiter als Jan Brueghel der Ältere brachte auch die eigentliche Blumenmalerei es in Antwerpen wenigstens nicht aus eigenen Kräften. Selbst Brueghels Schüler auf diesem Gebiet, Daniel Seghers (1590—1661), übertraf ihn vielleicht an Breite und Pracht der dekorativen Anordnung, nicht aber an Verständnis des Formenreizes und Farbenschmelzes der Einzelblumen. Immerhin zeigen Seghers' Blumenkränze um die Madonnen der großen Figurenmaler und seine selteneren selbständigen Blumenstücke, wie die Silbervase in Dresden, eine klare, lichtkühle Vollendung, die ihresgleichen sucht. Wenn Antwerpen im 17. Jahrhundert als der Vorort der niederländischen Frucht- und Blumenmalerei erscheint, so verdankt es das jedoch nicht sowohl einheimischen Meistern als dem großen Utrechter Jan Davidsz de Heem (1606—84), der nach Antwerpen übersiedelte und hier auch seinen in Leiden geborenen Sohn Cornelis de Heem (1631—95) zum Antwerpener Meister erzog. Aber gerade sie, die größten aller Frucht- und Blumenmaler, erweisen sich durch die unendlich eingehende Liebe, die sie allen Einzelheiten ihrer Darstellungen widmen, und durch die malerische Kraft der innerlichen Verschmelzung aller dieser Einzelheiten als Meister holländischen, nicht belgischen Gepräges.

An Wechselwirkung fehlte es, wie wir gesehen haben, der flämischen Malerei weder mit der holländischen, noch mit der italienischen, noch mit der französischen Kunst. Die Flamen wußten das unmittelbare, intime Sehen der Holländer, die pathetische Eleganz der Franzosen, die dekorative Formen- und Farbenfreude der Italiener zu würdigen, gaben sich aber, von einigen Überläufern und Einzelerscheinungen abgesehen, in ihrer eigenen Kunst doch im Grunde stets als sich selbst, als innerlich und äußerlich zu einem Viertel, doch auch nur zu einem Viertel romanisierte germanische Niederländer, die Natur und Leben kraft- und schwungvoll bewegt, aber auch dekorativ wirkungsvoll aufzufassen und wiederzugeben verstanden.

V. Die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die holländische Baukunst des 17. Jahrhunderts.

Selbständiger als in Holland ist die neuzeitliche Kunst in keinem anderen Lande dem heimischen Boden entsprossen; und noch enger als die holländische ist höchstens die altägyptische Kunst mit der landschaftlichen Natur ihrer Umwelt verwachsen. Uneingeschränkt gilt dies freilich nur von der holländischen Malerei dieses Zeitraumes, ja eigentlich nur von einer bestimmten Richtung dieser Malerei; und nichts liegt uns ferner, als unsere Augen gegen die andere, die antikisierende, die italisierende, mit dem barocken Zeitstil gehende Richtung der holländischen Kunst zu verschließen, die, wie Martin wieder bestätigt hat, sich überall neben die nationale realistische Richtung drängte, vielfach den Ton angab und von den Gelehrten und Dichtern als die wahre Kunst gefeiert wurde. Maßgebend für die Nachwelt ist aber nur die frische nationale Richtung der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts; und die Nachwelt hat das Recht, die Kunst jedes Volkes und jeder Zeit zunächst nach ihren dauernden, noch nach Jahrhunderten weiterwerbenden Werten zu beurteilen.

Der staatlichen Unabhängigkeit, die Holland sich in langen, blutigen Kämpfen errungen, folgte zunächst die kirchliche Freiheit, folgte aber alsbald auch die Selbständigkeit auf allen

Gebieten des Wirtschaftslebens, der Wissenschaften und der Künste. Holland wurde eins der reichsten, eins der gelehrtesten und, auch künstlerisch angesehen, eins der schaffensfreudigsten Länder Europas. Indessen erklärt schon der Umstand, daß Holland zu einem Hauptsitze der Altertumswissenschaft wurde, die Bedeutung, die die klassizistische und italisierende Kunstrichtung hier neben der nationalen behielt. Zahlreiche Gebildete sahen nur in jener das Heil der Kunst; und zahlreiche Künstler meinten nach wie vor, zur Weihe ihres Strebens nach Italien pilgern zu müssen. Aber die nüchterne, klare, besonnene Art, wie der Klassizismus (in der Baukunst) und der barock angehauchte Italismus (in der Bildhauerei und jener einen Richtung der Malerei) aufgenommen und verarbeitet wurden, war holländisch genug. Auch der Klassizismus der Holländer gehört daher in gewissem Sinne zu ihrer Nationalkunst des 17. Jahrhunderts. Anderseits zogen stammverwandte flämische Künstler scharenweise nach Holland, um hier zu arbeiten; und soweit diese ihres Glaubens wegen oder einem Zuge des Herzens folgend die Grenze überschritten, wurden sie rasch zu Holländern und beteiligten sich sogar lebhaft an der Ausbildung der realistischen holländischen Nationalkunst. Die flämischen Meister hingegen, die ihrer Kunst wegen nach Holland berufen wurden, vertraten meist die vom Süden beeinflußte dekorative flämische Kunst, die die nationale holländische Kunst für gewisse Zwecke ergänzte oder ersetzte.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts gewannen die südlichen Mächte auf allen Gebieten der holländischen Kunst an Einfluß. Während der starken ersten Hälfte dieses Zeitraumes aber herrschte auf ihren meisten Gebieten doch die naturfrische nationale Richtung, deren Wirklichkeitssinn nicht nur den Quellen des holländischen Reichtums, dem Seehandel und der Weidewirtschaft, nachging und die holländische Landschaft mit ihren Strandbildern, ihren Stadtbildern, ihren weiten, von Kanälen durchschnittenen Viehweiden widerspiegelte, sondern auch der Kraft und der Freiheitsliebe des holländischen Bürgertums, seiner Schützen, seiner Seehelden und seiner Geistesgrößen Ausdruck lieh.

Drei Hauptphasen folgten einander in der holländischen Baukunst des 17. Jahrhunderts, deren Geschichte Galland eindringlich dargestellt hat. Während des ersten Drittels des Jahrhunderts blühte die nationale holländische Renaissance, die die Einzelmotive der Mittelmeerkunst selbständig umgestaltete, aber nur nebensächlich verwandte, um Werke zu schaffen, die ihrer Gesamterscheinung nach auf eigenen Füßen stehen. Bis über das zweite Drittel des Jahrhunderts hinaus hatte gerade in der holländischen Baukunst jener Klassizismus die Vorhand, der sich an Vignola, Palladio und Scamozzi hielt, ja über diese hinaus ahnend und tastend nach größerer Schlichtheit strebte, die freilich rasch in Kälte und Nüchternheit auslief. Während des letzten Viertels dieses Jahrhunderts aber kämpften auch in der holländischen Baukunst Nüchternheit und Schwulst einen unfruchtbaren Scheinkampf, dem schließlich das eindringende Franzosentum ein Ende machte.

Im Vollgenusse des Handels und Wandels, die der jungen Freiheit entsprossen, dehnten und reckten sich die holländischen Städte, deren vielfach überbrückte, von Fahrwegen mit Baumreihen vor Giebelhäusern eingefaßte Wasserstraßen so eigenartig malerisch und anheimelnd dreinschauen. In manchen Städten erhoben sich neue Kirchen, Rathäuser, Stadtwagen, Fleisch-, Korn- und Weinhäuser, überall entstanden neue Reihen schmucker, hochgegiebelter Wohnhäuser. Der Ziegelbau über eingerammten Pfählen, der dem heimischen Boden entsproß, bildete die Grundlage des Aufbaues. Wohnhäuser wurden oft nur aus Ziegeln errichtet. Reiner



1. Lieven de Keys „Fleischhaus“ in Haarlem.

Nach Photographie.



2. Hendrik de Keyzers Westerkerk in Amsterdam.

Nach Photographie.

Hausteinbau war selten. Nach wie vor aber wurde jener Mischstil aus Backsteinen mit Hausteinverbrämungen bevorzugt, der als holländischer Nationalstil erscheint.

Wir haben die Bewegung (S. 153) schon bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts verfolgt. Auf das reizende Haager Rathaus (1565), das nur sein Obergeschoß und den Giebelaufsatz mit halbwegs antikisierenden Pilaster- und Halbsäulenstellungen schmückte, folgte, in ähnlichem Stil noch klarer gegliedert und strammer zusammengefaßt, das zierlich getürmte Rathaus zu Bolsward (1614), dessen hochgegiebelter, mit stattlicher Freitreppe geschmückter Hauptvorbau malerisch aus der Mitte der Fassade gerückt ist. Daß die schlanken, gerieften, mit Riegelbändern überspannten Halbsäulen seines Obergeschosses ionisch sein wollen, entdeckt man erst bei näherer Prüfung. Das Gebäude ist holländisch vom Sockel bis zur Turmspitze. Auch das stattliche Rathaus zu Zütphen (1618—27) zeigt nur im Obergeschoß Pilastervorlagen, die hier toskanisch sind. Unmittelbar neben ihm erhebt sich, wie zugehörig, der schöne Weinhausturm mit dem reichen, nationalbarocken Portal seines Erdgeschosses, mit der zweiflügeligen Freitreppe, die zur Rundbogenhalle seines ersten Obergeschosses emporführt, mit den vier schlanken, freistehenden Ecksäulen, die am ersten Achteckgeschoß den Übergang vom Viereck vermitteln, und mit der flachen Achteckkuppel, deren ausgebauchte Spitze das Gebäude krönt.

Zu den eigenartigen Bauwerken, deren Pilastervorlagen, kaum noch als solche wirkend, auf die Giebelaufsätze beschränkt sind, gehört zunächst jenes „Fleischhaus" in Haarlem (Taf. 34, Abb. 1), das als der Musterbau der nationalholländischen Hochrenaissance den Anfang des neuen Jahrhunderts (1602—03) bezeichnet: Eine Halle, die durch toskanische Rundsäulen in zwei Schiffe geteilt wird! Über den Rundportalen und Rechteckfenstern fächerförmig eingelegte Hausteinbogen! Eigenartig profilierte, mit vorspringenden Hausteinkörpern und Kandelaberfialen verzierte Stufengiebel! Alles ist in festen, knappen, gedrungenen Formen gehalten und doch malerisch zusammengeschlossen.

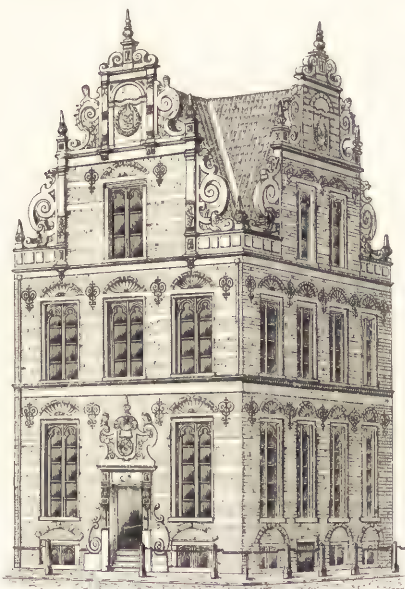
Auf den reichen, von eingerollten Linien begrenzten Hauptgiebel beschränkt ihre toskanischen Pilastervorlagen auch die großzügige „Goldwage" in Groningen (1635; Abb. S. 356), deren hohe, noch mit Resten gotischen Maßwerks abgeschlossene Fenster durch die breiten Muscheln ihrer Entlastungsbogen — ein Groninger Sondermotiv — ihr eigenartiges Gepräge erhalten.

Bauten, die völlig auf Pilasterordnungen verzichten, wie jenes Johannishospital in Hoorn (S. 153 f.), sind das kraftvolle Stufengiebelhaus am Galgewater zu Leiden (1612), die barock gegiebelte „Münze" zu Enkhuysen und die meisten Bürgerwohnhäuser, in denen man auch jetzt noch einen süd- und einen nordholländischen Stil unterscheidet. In Nordholland fehlen wenigstens anfangs jene Dordrechter Blendengliederungen, die von Kragsteinen aufsteigen, werden die Staffelgiebel aber durch geschwungene Zwickel bereichert. Als flämische Giebel gelten jene reich mit halbbarocken Motiven geschmückten, in der Regel geschweiften Giebel, wie sie am Haarlemer Fleischhaus in holländischer Umbildung erscheinen.

Der Schöpfer des Haarlemer Fleischhauses, Lieven de Key (um 1560—1627), war Genter. Nach einem Aufenthalt in England wurde er 1593 Stadtsteinmetz in Haarlem. Schon der Hausteinbau des Rathauses zu Leiden (1597), zu dessen reichem, hochgegiebeltem Mittelbau eine Freitreppe emporführt, war sein Werk. Auch jenes Haus am Galgewater zu Leiden wird ihm zugeschrieben. Sicher hat er den feinen Turm der Annenkirche in Haarlem (1612) entworfen. Über den vierseitigen, mit einer Balustrade abgeschlossenen Untergeschossen verjüngen sich noch einige achtseitige Obergeschosse; unter der geschweiften Kuppel öffnet sich eine Rundbogenhalle, die sich, reich verschnörkelt, unter der ausgebauchten Spitze

kleiner wiederholt. Das Ganze wirkt überreich, aber kleinkünstlerisch stramm und zierlich zusammengefaßt; es ist ein Muster jener geschweiften, zugespitzten, durchbrochenen holländischen Renaissancetürme, die für weite Strecken Norddeutschlands vorbildlich wurden. Vielfach beteiligte Key sich auch am Haarlemer Wohnhausbau. Die Tudorbogenblendungen (Bd. II, S. 467), die manche Häuser zeigen, hatte Key in England kennen gelernt.

Was Lieven de Key in Haarlem erreichte, führte Hendrik de Keyzer von Utrecht (1565 bis 1621), der Begründer der Amsterdamer Schule, in der jungen Großstadt an der Amstel durch. Auch als Bildhauer berühmt, gilt de Keyzer als der Großmeister der Blütezeit der holländischen Baukunst. Er war Schüler Cornelis Bloemaerts (S. 153) gewesen, entwickelte sich dann in ähnlicher Richtung wie Lieven de Key, um schließlich schon dem Klassizismus die Bahnen zu bereiten. Die Ausführung seiner Entwürfe lag vielfach in den Händen des Cornelis Danckerts de Ry und des Hendrik Jacobsz Staets, die bald als seine Genossen, bald als seine Nebenbuhler erscheinen. Seine spätere Entwickelung spiegelt sich in der „Architectura moderna" wider, die Salomon de Bray 1631 veröffentlichte. Dem Amsterdamer Wohnhausbau, dem de Keyzer sein Gepräge gab, führte er die Dordrechter Blendengliederung zu. Seit 1595 war er Amsterdamer Stadtsteinmetz.



Die Goldwage in Groningen. Nach G. Galland. Vgl. Text, S. 355.

Außerordentlich bedeutsam wurde de Keyzers Tätigkeit für die Entwickelung des reformierten Kirchenbaues. Den Chor, der keinem Bedürfnis der reformierten Predigtkirchen entsprach, ließ er von Anfang an weg. Im übrigen bezeugen seine Amsterdamer Gotteshäuser seine Fortschritte im Kirchenbau. Die Zuiderkerk (1603—11) ist ein schlichter, querschiffloser Rechtecksaal, den zweimal fünf toskanische Säulen in drei Schiffe teilen, rohe Holzgewölbe überdecken. In der Westerkerk (1620—38; Taf. 34, Abb. 2) ging de Keyzer zu einem reicheren Aufbau mit zwei Querschiffen über, die zwar über das Rechteck des Grundrisses nicht hinaustreten, um so mächtiger aber über den niedrigen Seitenschiffen aufragen. Die inneren Stützen sind toskanische Dreisäulenbündel. Die Oberwand ist von innen mit ionischen Pilastern, von außen mit ionischen Halbsäulen geschmückt.

Schließlich kam de Keyzer zu der Einsicht, daß der protestantischen Predigtkirche der Zentralbau am angemessensten sei. Seine Noorderkerk (1620—23) errichtete er auf dem Grundrisse eines griechischen Kreuzes. Vor den Vierungspfeilern stehen toskanische Rundsäulen. Über der Vierung erhebt sich der Turm.

Unter den früheren großen weltlichen Gebäuden des Meisters ragt sein Hof des „Ostindischen Hauses" (1606) zu Amsterdam hervor, dessen alter nationaler Ziegel-Hausteinstil alle echt klassischen Einzelformen verschmäht. Die geschweiften, oben jedoch mit kleinen Balustraden bekrönten Giebel und die stattlichen Portale sind mit noch ziemlich strengem, aber dünnem Rollwerk geschmückt. Des Meisters Amsterdamer Börsenbau (1608—11) hat sich leider



1. Jakob van Kampens Rathaus (Schloß) in Amsterdam.

Nach Photographie.



2. Artus Quellinus' des Älteren Reliefwand im Amsterdamer Rathaus.

Nach Photographie.

nicht erhalten. Im vollsten Gegensatze zu seinem Hofe des „Ostindischen Hauses" aber kehrt seine Rathausfassade in Delft (1618) zur klassischer wirkenden, zweigeschossigen, unten dorischen, oben ionischen Pilastergliederung zurück. Zu den letzten, recht eklektisch dreinschauenden Amsterdamer Schöpfungen de Keyzers gehört das stattliche „Haus mit den Köpfen", die nachmalige Handelsschule. Seine Schüler und Nachfolger lenkten bald vollends in andere Bahnen ein.

Wohlvorbereitet von den Gelehrten, zu denen die Baumeister von jeher gehalten, löste im zweiten Drittel des Jahrhunderts der antikisierende Klassizismus den barock angehauchten Nationalismus in der holländischen Baukunst ab. Mit dem gleichzeitigen prunkvolleren französischen Klassizismus, dessen Hauptwerke jünger sind, hängt dieser holländische Klassizismus, der selbst aus den Quellen schöpfte, nicht zusammen. Selbstverständlich aber treten bestimmte künstlerische Persönlichkeiten als seine Schöpfer und Träger hervor.

Sein Begründer war Jakob van Kampen von Amersfort (1598—1657), der sich, nachdem er Italien besucht, um 1630 in Amsterdam niederließ. Schon jene „Architectura moderna" von 1631 enthält die Abbildung seiner grundlegenden klassizistischen Schöpfung in Amsterdam, des breitgedehnten Koymansschen Wohnhauses an der Keyzersgracht, das mit dem Hochgiebel- und Blendarkadenstil völlig brach. Eine achtfensterige Schauseite mit schmucklosen Rundbogentoren im Sockelgeschoß, darüber ein ionisches, über diesem ein korinthisches Pilastergeschoß, zuletzt ein dorisches Halbgeschoß: alles klar, verständig, einwandfrei; es fehlt sogar jeder Portalschmuck, der bisher oft als Hauptsache erschienen war. Kampens wichtigste Schöpfung ist das mächtige neue Rathaus zu Amsterdam (1648—55; Taf. 35, Abb. 1), das, bezeichnend genug, im 19. Jahrhundert zum Residenzschloß der holländischen Könige wurde. Von außen ist es so einförmig wie möglich. Auch hier ein schlichtes Sockelgeschoß mit schmucklosen Rundbogeneingängen; darüber zwei hohe, 23 Fenster breite, völlig gleichgestaltete korinthische Hauptgeschosse, in die zwei Halbgeschosse einbezogen sind. Über dem sieben Fenster breiten Mittelbau, der mit breitem griechischen Dreieckgiebel bekrönt ist, ragt der Kuppelturm mit achtseitiger Rundbogenhalle empor. Kunstvoller wirkt das Innere mit seiner großartigen Raumverteilung, seinen bedeutend gegliederten Marmorsälen, seinem reichen plastischen und malerischen Schmucke, auf den wir zurückkommen. Als Ganzes steht das Gebäude jedenfalls im vollsten Richtungsgegensatze zu den gewaltigen Schöpfungen des holländischen Malers Rembrandt, die gleichzeitig entstanden.

Den Spuren Jakob van Kampens folgte, fruchtbarer als er, zunächst Pieter Post von Haarlem (1598 bis nach 1668), der 1637 mit dem Prinzen Johann Moritz in Brasilien weilte, wo er Olinda in Pernambuco mit Bauten geschmückt haben soll. In Holland beteiligte er sich vor allem an dem Bau der palastartigen Landhäuser, nach denen der wachsende Wohlstand verlangte. Sein Werk ist das anmutige „Moritzhaus" (1644) im Haag, dessen hohe ionische Pilaster unter breitem Mittelgiebel die beiden Hauptgeschosse der Schauseite palladianisch zusammenfassen. Sein Werk ist das „Haus im Busch" beim Haag, das Sommerschloß der Prinzessin Friedrich Heinrich (seit 1645), dessen Mittelsaal durch seinen Gemäldeschmuck berühmt ist. Seine Hauptschöpfung ist das schön getürmte Rathaus zu Maastricht (1659—63). Zu seinen letzten Arbeiten aber gehört die strenge, schlicht dorische, in ihrer ganzen Breite mit flachem Dreieckgiebel bedeckte Stadtwage zu Gouda (1668), deren einzigen Fassadenschmuck das große Steinrelief in der Mitte des Obergeschosses bildet.

Der Dritte im Bunde, Philipp Vingboons (1608—75), war der Lieblingsbaumeister der wohlhabenden Amsterdamer Bürger seiner Zeit, denen er zahlreiche Stadt- und Landhäuser errichtete. Der Nüchternheit seiner Pilasterbauten, deren Klassizismus oft schon recht fraglicher Natur ist, sucht er durch die häufige Verwendung der kräftig barocken Kartuschen des Utrechters Crispin van der Passe aufzuhelfen, dessen „Officina arcularia" 1642 in Amsterdam erschien. Landhäuser pflegte Vingboons mit korinthischen Pilastern und Tempelgiebeln auszustatten. Sein Palast des Jan Huydekooper am Singel zu Amsterdam entstand schon 1639. Das völligst klassizistische Gebäude dieser Art, das sogenannte „Trippenhuis" am Kloveniersburgwal (1662), aber wird Justus Vingboons zugeschrieben.

Diesen Hauptmeistern des holländischen Klassizismus reihen sich einige minder berühmte Baukünstler an. Daniel Stalpaert entwarf 1658 die klassizistische Schauseite des „Ostindischen Hauses", dessen Hoffassaden zu de Keyzers Meisterwerken (S. 356) gehörten. Arent Adriaansz van 'sGravesende, der Stadtbaumeister von Leiden, schuf 1639 den ersten Entwurf der 1648 vollendeten Marekerk in Leiden, der ersten Kuppelkirche Hollands, die übrigens von Rundsäulen getragen wird. Conraet Roleffs erbaute 1660—64 die Noorderkerk in Groningen, die sich offenbar de Keyzers Noorderkerk in Amsterdam zum Vorbild genommen hatte. Adriaan Dorsman aber errichtete 1668 die kreisrunde lutherische Kirche am Singel zu Amsterdam, in der die Bemühungen de Keyzers um den protestantischen Zentralkirchenbau nüchtern, aber folgerichtig ausklingen.

Während des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts entstanden in Holland nur noch wenig öffentliche Neubauten von künstlerischer Bedeutung. Das Rathaus zu Enkhuizen, das 1688 erbaut wurde, zeigt, wie unselbständig diese Zeit die monotone Nüchternheit des Außenbaues des Amsterdamer Rathauses überbot. Auch die Amsterdamer Wohnhäuser wurden äußerlich immer kunstärmer und schmuckloser. Die Innenräume aber wurden gleichzeitig anspruchsvoller angeordnet und immer reicher in dem von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wechselnden Zeitstil ausgestattet, auf den nunmehr der französische Dekorationsstil Ludwigs XIV. einzuwirken begann. Charakteristisch ist die Ausstattung des „Binnenhofes" des Haager Grafenpalastes, dessen sogenannte „Treveskammer" (1697) den Dekorationsstil der Versailler Schlösser zur Voraussetzung hat.

2. Die holländische Bildnerei des 17. Jahrhunderts.

Wenn die vom Joche der Fremdherrschaft befreiten Nordniederländer, die ihren flämischen Brüdern an malerischer Begabung im eigentlichsten Sinne des Wortes überlegen waren, auf dem Gebiete der Bildhauerei hinter der Fülle und Pracht der südniederländischen Leistungen zurückblieben, so lag das wohl zunächst an der Abneigung der reformierten Kirche gegen plastischen Bildschmuck. Duldeten die protestantischen Kirchen Hollands, von den aus Holz geschnitzten Kanzeln, Gestühlen und Orgelbrüstungen abgesehen, plastische Bildwerke doch nur an den Grabmälern, die in ihnen errichtet wurden. Aber auch viele der besten Grabmäler der holländischen Kirchen wurden von belgischen Bildhauern ausgeführt; und wenn den Holländern der Ruhm bleibt, mit der bildnerischen Ausschmückung des Amsterdamer Rathauses die großartigste Schöpfung weltlicher Bildnerei in den Niederlanden ins Leben gerufen zu haben, so lag die Ausführung doch gerade hier abermals in belgischen Händen. Der tüchtigste holländische Bildhauer vom Anfang des 17. Jahrhunderts, Adriaen de Vries (Fries) vom

Haag (um 1560—1627), verließ sein Vaterland, um sich in Italien unter Giovanni da Bologna (S. 50) zu bilden und in Deutschland, wo wir ihn wiederfinden werden, eine reiche Tätigkeit zu entfalten. In der holländischen Kunstgeschichte spielt er keine Rolle. Dagegen schufen die Holländer, wie Galland dargetan hat, jetzt doch eine eigene volkstümlich sittenbildliche Plastik, indem sie öffentliche Gebäude, Stifte, Gilden-, Armen-, Kranken- und Geschäftshäuser mit Fassadenreliefs schmückten, die das Treiben in ihren Räumen realistisch und anschaulich schilderten. Wenn die Ansicht, daß hier die Anfänge der holländischen Sittenmalerei liegen, auch zu weit geht, so läßt sich doch nicht leugnen, daß einige dieser Reliefbilder die Darstellungen aus dem Volksleben zum ersten Male mit der räumlichen Wirkung ausstatteten, die das neue Jahrhundert verlangte. Als namenlose Beispiele dieser Art seien das noch halb italisierend manierierte Soldatenrelief von 1587 am Amsterdamer Militärkrankenhaus und das schwächere, aber realistischere Relief einer Schneiderwerkstatt am Schneider-Gildenhaus zu Hoorn genannt. Auf ähnlichem Boden stehen einige Portalstandbilder. Von denen des Rathauses zu Bolsward gehören die Justitia und die Caritas noch dem alten antikisierenden Stil, die Verkörperungen des Handels und der Schiffahrt durch derbe friesische Bauernmädchen aber dem neuen Realismus des 17. Jahrhunderts an.

Die nationalholländischen Grabdenkmäler bestanden ursprünglich aus platt am Boden liegenden Grabsteinen, die den reichgekleideten Verstorbenen von vorn gesehen in flach erhabener Arbeit darstellten. Auf sie folgten, wie überall, die Wandtafeln (Epitaphien), die mit bescheidenen Bildnisbüsten oder Reliefbildern geschmückt wurden. Von Belgien aber kamen die Prachtdenkmäler herüber, die einen triumphbogenartigen Säulenbau über dem Sarkophage errichteten; und es ist lehrreich, daß der namhafteste holländische Bildhauer vom Anfang des 17. Jahrhunderts nicht nur die wichtigsten jener realistischen Türreliefs, sondern auch das großartigste Prachtgrabmal Hollands geschaffen hat.

Dieser Meister war Hendrik de Keyzer (1565—1621), den wir schon als Baumeister kennen gelernt haben (S. 356). Wie sein Lehrer Cornelis Bloemaert (S. 157) war er vorzugsweise Bildhauer. War sein Amsterdamer Titel doch der eines Stadtsteinhauers. Wie in seinen Bauten, schwankt er auch in seinen Bildwerken zwischen nationalem Realismus und internationalem Eklektizismus. Sein ältestes bekanntes Bildwerk ist das kleine sinnbildliche Torrelief von 1595 am Amsterdamer Gefängnis. Es stellt eine Frau dar, die ein Leopardengespann peitscht. Seine erste bekannte bildnerische Schöpfung aus dem neuen Jahrhundert ist ein Werk der Goldschmiedekunst: der Goldpokal (1604) der Martinsgilde zu Haarlem. Dieser ist mit vier noch ziemlich manierierten, aber lebendigen Reliefs aus dem Leben des hl. Martin geschmückt. Dann folgen de Keyzers realistische Relieftafeln am Leihhause und am „Huizitten"-Hause zu Amsterdam, die das Treiben im Leihhause und im Stift natürlich und wirkungsvoll schildern. Das Relief am „Spinnhause" von 1607, das sich anschließt, veranschaulicht das Los der fleißigen und der trägen Spinnerin. Aus de Keyzers Spätzeit aber stammen das Grabmal Wilhelms des Schweigsamen in der neuen Kirche zu Delft und das Denkmal des Erasmus von Rotterdam auf dem großen Markte der Maas-Hafenstadt.

Das Grabmal Wilhelms von Oranien (1616—20) besteht aus einem tempelartigen Gehäuse aus weißem und farbigem Marmor und grauem Tuffstein. Die Figuren sind in Bronze gegossen. Auf dem Sarkophage ruht der Tote im Sterbegewande. Vorn auf den Stufen aber thront der lebende Feldherr, gepanzert, doch ohne Kopfbedeckung, in lebhafter Bewegung. Hinter ihm bläst die Ruhmesgöttin, ohne die es selten abgeht, eine Fanfare. In den Außennischen

der mit dorischen Doppelsäulen bekleideten Pfeiler, die das Gewölbe tragen, stehen die Verkörperungen der Tugenden des Staatsmannes. Allzu hoch darf man das Lob weder des Aufbaues noch der Einzelgestalten stimmen, weder ihrer Körperformen, so wohlverstanden sie sind, noch der Gewandungen, so kunstreich sie fallen. Es ist und bleibt eine eklektische Epigonenschöpfung.

Auch das Standbild des Erasmus (1621), der in Talar und Barett auf hohem Sockel steht, den Blick ins aufgeschlagene Buch gesenkt, das er mit beiden Händen hält, ist weder in der körperlichen noch in der geistigen Haltung wirklich bedeutend. Aber es ist doch eins der ältesten Gelehrtendenkmäler, die auf offenem Markte aufgestellt worden, wenn nicht das älteste, und schon als solches erscheint es vorbildlich. So vielseitig und unbefangen wie Hendrik de Keyzer trat uns doch keiner der belgischen Bildhauer der Zeit entgegen.

Auch Lieven de Key, der Haarlemer Stadtsteinhauer (S. 355), war Bildhauer. Auf ihn wird das lebendige, figurenreiche Relief am Portal des Barbara-Krankenhauses zu Haarlem (1624), auf ihn eine Wirtshausszene am Friese eines Haarlemer Wohnhauses zurückgeführt.

Von Hendrik de Keyzers Schülern, die hauptsächlich in England tätig waren, sind seine Söhne Pieter und Willem de Keyzer, sind Bernard Janssen und der Engländer Nicolas Stone zu nennen. Selbständige Arbeiten von Bedeutung haben sich in Holland nur von Pieter de Keyzer erhalten. Sein Grabmal Wilhelm Ludwigs von Nassau (gest. 1620) in der Jakobskirche zu Leeuwarden stellt den Statthalter von Friesland vor einer barocken Nische im Gebete knieend zwischen den weiblichen Gestalten der Klugheit und der Beständigkeit dar. Sein Denkmal des Admirals Piet Hein (gest. 1629) in der alten Kirche zu Delft aber zeigt den gefeierten Sieger zur See in voller Rüstung auf seinem Sarge gebettet, der unter einem dorischen Tempelchen aufgestellt ist. Stilistisch gehen diese Werke Pieters in keiner Weise über die der Spätzeit seines Vaters hinaus, hinter denen sie künstlerisch noch zurückbleiben.

Die Kanzeln und Gestühle der protestantischen holländischen Kirchen sind manchmal reich in Architekturformen, wenn auch ohne Bildschmuck geschnitzt: so die prächtige Kanzel der Michaeliskirche zu Zwolle (1617—22), die übrigens ein deutscher Schreiner, Adam Stras aus Weilburg, ausgeführt hatte; so das reiche Gestühl der alten Kirche zu Vianen (1624), das mit einem zierlichen Schutzdache bedeckt ist.

Daß die katholische Gemeinde zu Herzogenbusch Ausländer zur plastischen Ausschmückung ihrer Gotteshäuser berief, wundert uns nach allem nicht. Den schönen Lettner aus Herzogenbusch, den man jetzt im South Kensington Museum zu London bewundert, versah Conraet van Noremberg, der in Rom Schüler François Duquesnoys (S. 235) gewesen sein soll, 1611—13 mit reichem, edlem Figurenschmuck italisierenden Stiles.

Die holländische Bildnerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beeinflußte das Schreinerbuch des Crispin van der Passe (geb. 1586), der den Stil Hans Vredemans de Vries (S. 152) mit nur wenig barockeren Wendungen weiterführte. Der Klassizismus Jakob van Kampens bildete aber auch auf diesem Gebiete bald ein Gegengewicht. Vornehm und eigenartig wirkt noch Albert Vinckenbrincks (um 1604—65) großartige Holzkanzel (1649) in der neuen Kirche zu Amsterdam. Von schwebenden Engeln getragen, von einem Schalldeckel in Zeltform überdacht, ist sie mit den reinen Reliefgestalten der Evangelisten und der Tugenden geschmückt. Auf einem Adler aber ruht die mit gewundenen Säulen ausgestattete Kanzel (1659—62) der Martinskirche zu Bolsward, deren Schmuck bereits in natürlichen Pflanzenformen schwelgt.

Als dann Jakob van Kampens stattliches Amsterdamer Rathaus bildnerisch geschmückt werden sollte, berief man **Artus Quellinus den Älteren** (S. 325) aus Antwerpen, dessen Schöpfungen es in den Augen der Mitwelt zum „achten Weltwunder" machten. Seine Hauptgehilfen waren sein Neffe Artus Quellinus der Jüngere (S. 325f.) und Rombout Verhulst (S. 362); aber auch Symon Bosboom aus Emden (1614 bis nach 1670) und jener Albert Vinckenbrinck werden als Mitarbeiter genannt. Die ganze Frische und Meisterschaft des alten Quellinus zeigen die meisten der Tonmodelle für die Rathausbildwerke, die im Amsterdamer Reichsmuseum stehen. An der Außenseite des Rathauses kommen vor allem die beiden mächtigen flachen Mittelgiebel der östlichen und der westlichen Schauseite in Betracht. Der Stadtgöttin von Amsterdam, „der Amsterdamschen Magd", huldigen im Ostgiebel alle mythischen Bewohner des Ozeans, im Westgiebel die vier Weltteile, die mit ihren charakteristischen Gaben ausgestattet und von ihrer charakteristischen Tierwelt begleitet erscheinen. Es sind Darstellungen von tüchtiger Naturwahrheit und lebendigem Schwunge. Auf den Giebelhöhen aber stehen, die Ostseite krönend, die Bronzegestalten der Gerechtigkeit, des Friedens und der Weisheit, die Westseite beherrschend, Atlas mit der Weltkugel zwischen der Mäßigkeit und der Wachsamkeit, großzügig entworfene und frisch durchgeführte Gestalten.



Ein Teil von Rombout Verhulsts Grabmal des Herrn von Inn- und Knyphausen in der Kirche zu Mitvolde. Nach Photographie von M. van Notten. Vgl. Text, S. 362.

Im Inneren des Rathauses bildet der ehemalige Gerichtssaal, die sogenannte „Vierschaar", den Glanzpunkt. Die drei Marmorreliefs der Westseite (Taf. 35, Abb. 2), die von zwei ionisierenden, die Schande und die Strafe versinnlichenden Karyatidenpaaren getrennt werden, stellen das Urteil Salomonis, den Richterspruch des Junius Brutus über seine Söhne und die Gerechtigkeit des Zaleukus, der sich für seinen Sohn ein Auge ausstechen ließ, in lebendiger Erzählung und frischer Formensprache in malerischem Reliefstil dar. Darüber,

durch korinthische Pilaster getrennt, das gemalte Jüngste Gericht. An der Ostwand erheben sich in Nischen die schönen Standbilder der Gerechtigkeit und der Weisheit in edlen Gewändern und mit ausdrucksvollen Zügen. Berühmt sind ferner die acht lebenskräftigen Hochreliefgestalten römischer Götter: in der ehemaligen Nordgalerie Jupiter und Apollo, Merkur und Diana, in der ehemaligen Südgalerie (dem jetzigen Speisesaal) Saturn und Kybele, Mars und Venus, alle mit ihren überlieferten Attributen, alle charakteristisch in ihrer Haltung und Bewegung. Über den Eingangstüren der Geschäftsräume, die in diese Galerie mündeten, befinden sich liegende Rechteckrahmen mit Reliefgestalten, die die Benutzung der Räume andeuten: Argus und Jo über der Bürgermeisterkammer, Arion auf dem Delphin über der Seeversicherungskammer, Dädalus und Ikarus über der Kammer der Zahlungseinstellungen. „Treue" und „Verschwiegenheit" über der Sekretariatstür rühren von Rombout Verhulst her.

Nicht auf der Höhe der natürlichen Lebendigkeit und der plastischen Vollendung der meisten dieser Bildwerke stehen die plastischen Gestalten und Gruppen des großen Festsaales: an der Ostseite die Stadt Amsterdam, umgeben von Kraft, Weisheit und Überfluß, gegenüber die Gerechtigkeit mit ihrem Gefolge und Atlas mit der Weltkugel. Diese Gestalten sind jedenfalls von Schülerhänden ausgeführt. Auch der keineswegs unbedeutende Kaminfries des Bürgermeisterzimmers, der den Triumph des Maximus Cunctator darstellt, zeigt doch nicht die Hand des Quellinus. Galland meint, ihn jenem Albert Vinckenbrinck zuschreiben zu dürfen.

Als bedeutender Bildniskünstler tritt Artus Quellinus der Ältere uns ebenfalls hauptsächlich in Holland entgegen. Seine Marmorbüste des Amsterdamer Bürgermeisters Cornelis de Graeff im Reichsmuseum leistet Außerordentliches in der Erfassung der geistig vornehmen Persönlichkeit und in der eindringlichen Durchbildung der individuellen Gesichtszüge. Die Reliefbildnisse desselben Bürgermeisters und seiner Gemahlin von 1660 im Reichsmuseum schließen sich an. Aber auch die Büste des Ratspensionärs Jan de Wit von 1665 im Dordrechter Museum steht auf der Höhe der Kunst des Meisters.

Von Quellinus' Schülern kommt ihm **Rombout Verhulst** (1624—96; Buch von van Notten) am nächsten, der nach Beendigung der Rathausbildwerke in Holland blieb und hier noch eine Reihe bedeutender Werke schuf. Zu seinen Hauptschöpfungen gehört sein Grabdenkmal des großen Admirals Tromp (gest. 1653) in der alten Kirche zu Delft. Die Vorderseite des Sarkophags, auf dem der gefeierte Seeheld in voller Rüstung ausgestreckt ruht, schmückt die Reliefdarstellung der Seeschlacht, in der er fiel. Die dekorativen Teile dieses Denkmals führte Willem de Keyzer aus. Zu Verhulsts Hauptwerken gehört aber auch sein Grabmal des Herrn von Inn- und Knyphausen in der Kirche zu Midwolde (1664; Abb. S. 361), das eigentümlich genug wirkt, insofern die lebende Witwe in halbaufrechter Stellung neben dem auf dem Sargdeckel ruhenden Toten erscheint. Diese Meisterschöpfungen Verhulsts übertreffen an ausdrucksvollem Leben und eindringlicher Meißelführung fast alle anderen niederländischen Bildwerke des 17. Jahrhunderts. Sein drittes großes Grabdenkmal, das Wandgrab (1677—81) des berühmten Admirals de Ruyter in der Neuen Kirche zu Amsterdam, ist im Aufbau etwas dürftig; und die Nebenfiguren, wie die Ruhmesgöttin, die in die Trompete stößt, die muschelblasenden Tritonen und die Frauengestalten der Klugheit und der Beständigkeit, wirken etwas abgestanden; aber die Bildnisgestalt des auf dem Sarkophage liegenden Schlachtenlenkers ist von überzeugender Charakterschärfe und hinreißender Natürlichkeit.

Lehrreich ist noch, daß Verhulst sich in Holland auch jener realistischen Fassadenreliefbildnerei annahm. Sein Hochrelief an der „Waage" zu Leiden, das eine lebensgroße

Wägeszene lebendig darstellt, und seine keck aus dem Leben gegriffene Marktszene an der Butterhalle zu Leiden (1662) gehören zu den frischesten Schöpfungen dieser Gattung.

Nennen wir nach diesen Werken noch das etwas nüchtern-schwülstige Grabdenkmal des Admirals van der Hulst (1666) in der alten Kirche zu Amsterdam, das klassischer gedachte, am Sockel mit dem Relief einer Seeschlacht geschmückte Grabmal des Admirals de Witte in der Laurentiuskirche zu Rotterdam (1660) und Bartholomäus Eggers' pompöses Grabmal des Admirals Jakob van Wassenaer in der Jakobskirche des Haag (1667), das den Helden unter einem von korinthischen Säulen getragenen Schutzdache zeigt, so haben wir einen Überblick über die berühmtesten Grabdenkmäler der holländischen Seehelden, aber auch über die weitere Entwickelung der ganzen holländischen Bildhauerei gewonnen. Steht doch das zuletzt genannte Werk des Eggers bereits im Übergang zu dem fast pathetischen Klassizismus, der in Holland gegen Ende des Jahrhunderts um sich griff. Auch Eggers' in seiner Art wichtiges Wägerelief an der „Waage" zu Gouda (1669) beweist diese Wandlung, wenn man es mit Verhulsts nur zehn Jahre älterer Wägeszene in Leiden vergleicht.

3. Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts.

Die Malerei der Holländer, der Venezianer des Nordens, hat der Welt im 17. Jahrhundert eine Fülle neuer künstlerischer Werte zugeführt. Neu war die Unmittelbarkeit ihrer Wiedergabe großer und kleiner Ausschnitte aus der ganzen Welt der Erscheinungen, selbständig die Feinfühligkeit ihrer künstlerischen Verklärung jeder Wirklichkeit nicht sowohl durch Linienschönheit als durch farbige Licht- und Helldunkelreize, eigenartig die Innigkeit ihrer Beseelung der schlichtesten Natur durch die bewußte oder unbewußte Herausarbeitung ihrer deutlichen oder nur geahnten Beziehungen zum Menschenschicksal und zum Menschenherzen; und selbsterrungen war auch die Meisterschaft ihrer geschmeidigen Pinselführung, die bald in der aufgelockerten Breite des Altersstils Tizians schwelgte, bald in der sorgfältig verschmolzenen Durchbildung aller Einzelheiten mit der Feinmalerei des 15. Jahrhunderts wetteiferte, bald alle Spuren ihrer Technik in flüssiger Weichheit abschliff, immer aber zielbewußt den Bedürfnissen jedes Falles entsprach.

Wenn der holländischen Malerei im Gegensatz zu ihrer lebhafteren belgischen Schwester mit allen dekorativen Aufgaben, die die katholische Kirche und ein prachtliebender Fürstenhof stellten, die Möglichkeit fehlte, Altarbilder zu schaffen, so vertiefte sie sich um so innerlicher in die Aufgabe, der bibellesenden reformierten Gemeinde die heiligen Vorgänge und Gestalten, die sie in die holländische Häuslichkeit verlegte und in zeitgenössische oder orientalische Gewänder hüllte, menschlich und herzlich näher zu bringen.

Eben weil die holländische Malerei im wesentlichen Hauskunst war, die das bürgerliche Heim schmücken wollte, nahmen die gemeinverständlichen bodenständigen Fächer der Bildnismalerei, der Sittenmalerei, der Landschafts-, Architektur-, Tier- und Stillebenmalerei, zum Teil von Grund aus neu geschaffen, in ihr einen größeren Raum ein als die religiöse Malerei, neben der gelegentlich auch mythologische, sinnbildliche und geschichtliche Stoffe keineswegs verschmäht wurden. Eben weil die holländische Malerei Hauskunst war, ersetzte aber auch die vervielfältigende Kunst, die an jede Haustür klopft, in Holland jetzt wieder vielfach die öffentliche Wand- und Deckenmalerei. Die niederländische Malerradierung des 17. Jahrhunderts stellt sich, dem gleichen Bedürfnis entsprungen, dem deutschen Kupferstich des 15. und 16. Jahrhunderts ebenbürtig an die Seite. Fast alle bedeutenden holländischen Maler dieser Zeit, Rembrandt an ihrer Spitze, haben sich auch als Radierer eigener Schöpfungen ausgezeichnet.

Aus ihrer Eigenschaft als Tafelmalerei zum Schmucke bürgerlicher Wohnräume erwuchsen der holländischen Malerei aber doch einige eigenartige dekorative Pflichten. Die Gegenstücke zu beiden Seiten einer Wand mußten durch die entgegengesetzte Anlage ihrer Massen- und Lichtverteilung als solche gekennzeichnet werden. Unleugbar ergeben sich hieraus manche Kompositionsgesetze, die die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts mit der Barockkunst anderer Länder teilt. Aber deshalb braucht man noch nicht jede Massenwirkung und jede Diagonallinie in den holländischen Staffeleigemälden mit einigen jüngeren Forschern als barock hinzustellen. Im ganzen bildet die gesunde Natürlichkeit der nationalholländischen Tafelmalerei gerade ein Gegengewicht gegen das Überwuchern barocker Gepflogenheiten. Unterscheidet sich die holländische Landschaftsmalerei, wo sie ihrem eigenen Antrieb folgt, doch, wie schon de Jongh hervorhebt, von der flämischen gerade dadurch, daß sie ihre Darstellungen nicht dekorativ einem gegebenen Rahmen einfügt, sondern als freie Ausschnitte aus der unbegrenzten Natur mit ihrem ganzen Tier- und Menschenleben nur durch den notwendigen Rahmen willkürlich begrenzt. Auf sich selbst gestellt, aber spiegelt die nationalholländische Landschaftsmalerei die Gestaltung des ganzen heimischen Küsten- und Weidelandes bis zu den deutschen Grenzwäldern und die atmosphärische Stimmung ihres hohen Himmels wider, die bald, dem Kampf der Sonne mit weichen Nebelschleiern entsprechend, alles in graue oder bräunliche Tonmalerei auflöst, bald die Naturfarben unter dem Einflusse des ganz oder halb bewölkten Himmelslichtes festhält und dabei immer verwandte Stimmungen der Menschenseele weckt.

Als öffentliche Räume stellte Holland seiner Malerei außer dem großen Amsterdamer Rathaus und dem kleinen Haager Waldschlößchen nur schlichte Rats- und Gildenstuben oder die Sitzungszimmer der Wohltätigkeitsanstalten zur Verfügung; und zu ihrem Schmucke dienten beinahe ausschließlich jene lebensgroßen Gruppenbildnisse (S. 175 f.) der Ratsherren, der Gildenvorstände und der „Regenten" der Stiftungen, die, als „Schützen- und Regentenstücke" zum Range großer Geschichtsbilder erhoben, einen besonderen Ruhmestitel der holländischen Malerei bilden.

Neben dieser ganzen nationalholländischen Richtung blühte jedoch auch im 17. Jahrhundert in allen holländischen Städten eine italienisch-akademische Nebenrichtung, die selbst, wo sie, wie in Utrecht, an Caravaggio (S. 250), den großen italienischen Naturalisten, anknüpfte, nicht das Gepräge der Echtheit erhielt, trotzdem aber im Übergang zum 18. Jahrhundert, durch französische Einflüsse verstärkt, überall den Sieg gewann.

Manchen Meistern beider Richtungen kam im ersten Drittel des Jahrhunderts der Einfluß des in Rom wirkenden Frankfurters Adam Elsheimer (1578—1610; S. 414) zugute, dessen Eigenart, die plastisch wirkenden, lichtumflossenen figürlichen Vorgänge seiner kleinen Bilder in glückliche räumliche Beziehungen zu dem herrschenden Landschafts- oder Innenraum zu setzen, überall als bahnbrechende Neuerung empfunden wurde. Mittelbar stand selbst Rembrandt unter seinem Einfluß.

Über alle örtlichen Strömungen aber, die die stille Anschauungsmalerei der nationalholländischen Richtung trugen, erhob Rembrandt, der einzige, der gewaltige, sich mit allen echt holländischen Eigenschaften, von denen er ausging, aus sich heraus in das Reich allseitiger, leidenschaftlich bewegter Weltkunst, zu deren Großmeistern er gehört.

Tiefgründige Vorarbeiten zu einer Gesamtgeschichte der holländischen Malerei haben in älterer Zeit namentlich Burger, Fromentin und Waagen, in neuerer Zeit namentlich Bode,

Bredius und Hofstede de Groot geschaffen. Kürzere Zusammenfassungen haben Blooten, Waagen, Crowe und Havard gegeben. Die schon genannten lexikographischen Werke (S. 329) kommen auch hier in Betracht. Smiths „Catalogue“ wird durch das umfassende Werk Hofstede de Groots ersetzt. Auch auf die Aufsätze, die, außer den Genannten, Forscher wie Vries, Dozy, de Roever, Veth, Moes, Six, J. C. Meyer jun. und Haverkorn van Rijswijk über verschiedene holländische Maler in den Zeitschriften „Obreens Archief“ und „Oud Holland“ veröffentlicht haben, sei hier im voraus hingewiesen.

Eine Gliederung der Geschichte der holländischen Malerei nach den „Schulen“ der verschiedenen Städte, die einen selbständigen Anteil an der Entwickelung nahmen, hatte zuerst der Verfasser dieses Buches in Woltmanns und seiner „Geschichte der Malerei“ durchgeführt. Bredius war gleichzeitig in ähnlichem Sinne verfahren. Gegen diese Gliederung des Stoffes hat sich Hofstede de Groot mit der Begründung ausgesprochen, daß die holländischen Städte zu nahe beieinander lägen und ihre Meister zu oft gegeneinander ausgetauscht hätten, als daß man die Geschichte der nordniederländischen Malerei an örtliche Schulen anknüpfen könne. Daß von scharf getrennten „Schulen“ hier in der Tat nicht die Rede sein kann, geben wir Hofstede de Groot zu, halten aber die Entwickelung, die die Malerei in den verschiedenen holländischen Städten genommen, nach wie vor für lehrreich genug, um von ihr auszugehen.

Die **Utrechter Malerei** (Buch von S. Muller) nimmt eine Sonderstellung im holländischen Kunstleben ein. Der katholischen Jansenistenstadt Utrecht lag Rom näher als den calvinistischen Küstenstädten. Ihre Maler pilgerten fast ausnahmslos nach Italien; und auch ihre Kunst, etwa vom Stilleben abgesehen, stand unter italienischer Einwirkung. Der berühmte Übergangsmeister Utrechts, der hier eine große, einflußreiche Schule gründete, **Abraham Bloemaert** (1564—1651), ein Sohn des Baumeisters Cornelis Bloemaert (S. 153), steht in seinen kalten, bunten frühen Bildern, wie der Niobe (1591) in Kopenhagen, noch ganz auf dem Boden der italisierenden Manieristen des 16. Jahrhunderts, bringt es auch in seiner mittleren Zeit nur zu akademischen Leistungen, wie dem „Lazarus“ in München (1607), kann sich aber in seinen frischen Altersschöpfungen, wie schon in der Atalante des Haag (1626), der freieren und weicheren Art seiner fortgeschritteneren Landsleute nicht völlig entziehen.

Zur Hauptgruppe seiner Schüler, die sich in Rom für Caravaggio begeistert hatten, gehört neben **Hendrik Terbrugghen** (1587—1629) vor allen **Gerard van Honthorst** (1590—1654), der bekannte fruchtbare Meister, der von seinen derben Bibelbildern und seinen lebensgroßen, zur besseren Begründung ihres caravaggesken Helldunkels vorzugsweise als Nachtstücke mit Kerzenbeleuchtung dargestellten Sittenbildern in Italien den Beinamen Gherardo dalle Notti erhielt, aber auch als geschickter, nüchterner, glatter Bildnismaler einen großen Wirkungskreis hatte. Sein „verlorener Sohn“ in München, sein „Zahnarzt“ in Dresden, sein „Konzert“ im Louvre, sein „lustiger Geiger“ in Amsterdam kennzeichnen seine beste Art. An der Ausschmückung des „Huis ten Bosch“ beteiligte er sich 1650 mit einer kalten Allegorie.

Die zweite Gruppe von Malern der Schule Bloemaerts, die zugleich von Elsheimer beeinflußt wurde, warf sich auf die Herstellung kleiner landschaftlich und figürlich gleichwertiger Bilder. An ihrer Spitze steht **Cornelis van Poelenburgh** (1586—1667), dessen weich gezeichnete, freundlich abgerundete, von heiterem Licht erfüllte Campagnalandschaften bald biblische Geschichten, bald heidnische Mythen, bald arkadisch-sittenbildliche Nacktdarstellungen von glatter italienischer Formensprache umrahmen. Von seinen etwa 150 erhaltenen Bildchen

befinden sich 21 in den florentinischen Staatsgalerien, 12 in Dresden, 11 in Petersburg, 7 im Louvre, 6 in München. Zu seinen acht Kasseler Bildern gehört der Triumph des Amor unserer Abbildung. Gerade wegen ihrer süßlichen Zartheit fanden und finden Poelenburghs Bildchen zahlreiche Nachahmer und Verehrer.

Ein Schüler Bloemaerts war ferner der Leipziger Nikolaus Knüpfer (geb. 1603), der 1630 in Utrecht auftauchte. Schlie hat ihm eine Schrift gewidmet. In seinem feinen, ganz in goldiges Binnenlicht gehüllten kleinen Familienbildnis in Dresden (um 1640) steht er bereits unter der Einwirkung Rembrandts. Seine farbenfrischen erzählenden Bilder aber, wie die „Werke der Barmherzigkeit" in Kassel, „Salomon den Göttern opfernd" in Braunschweig, die „Jagd nach dem Glück" in Schwerin, die, wie Weizsäcker gezeigt hat, auf ein verlorenes Original Elsheimers zurückgeht, verraten doch deutlich genug den Einfluß jenes oberdeutschen Römers.



Der Triumph des Amor. Gemälde von Cornelis van Poelenburgh in der Kasseler Galerie. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Ein Schüler Bloemaerts war auch Jan Both (1610—1652), der Hauptvertreter der italisierenden Landschaft in Holland. Seine wohlig angeordneten, ganz von warmem bräunlichen Sonnengold durchglühten Baum- und Berglandschaften, deren reichste Auswahl Amsterdam, London und München besitzen, knüpfen zugleich offensichtlich an die große, leuchtende Landschaftskunst Claude Lorrains (S. 280) an. Boths Einfluß lebte in Schülern und Nachahmern bis ins 18. Jahrhundert hinein weiter.

Zur Schule Bloemaerts gehörte auch der vielseitige Darsteller südlichen Natur- und Volkslebens und nordischen Tier- und Stillebens, Giovanni Battista Weenix (1621 bis 1660), der zwar in Amsterdam geboren war, aber als Schüler und Meister Utrecht bevorzugte. Mit flottem, etwas derbem Pinsel hatte er in Italien reich belebte, farbig gesehene Seehafen-, Campagna- und Ruinenbilder gemalt, wie man sie im Louvre, in Petersburg, in Stockholm, in München und in Stuttgart trifft. Sein Küchenstück in Schwerin steht im Übergang zu seinen nicht minder frisch und farbig hingesetzten heimatlichen Darstellungen der lebenden und toten Tierwelt, von denen sein Hühnerhof mit der gehaubten Henne in Dresden hervorgehoben sei.

In entfernteren Beziehungen zur Schule Bloemaerts standen Utrechter Meister wie Paulus Moreelse (1571—1638), der, als tüchtiger Bildnismaler aus der Schule Mierevelts in Delft hervorgegangen, sich in seinen lebensgroßen sittenbildlichen Gestalten den caravaggesken Bloemaertschülern näherte, in noch ferneren Beziehungen die hervorragenden Tier- und Stilleben-Maler, die wir doch am besten den Utrechter Meistern anreihen.

Der berühmte Stilleben-Maler Jan Weenix (1640—1719), der in Amsterdam geboren und gestorben ist, besuchte die Schule seines Vaters Giovanni Battista in Utrecht. Manchmal

malte auch er südliche Hafendarstellungen, wie die des Louvre, manchmal weiche, tonvolle Bildnisse, wie das des Haarlemer Museums. Sein Hauptfach war jedoch das Stilleben. Manchmal sind seine Jagdbeutebilder, wie die 1703—12 fürs Jagdschloß Bensberg des Kurfürsten von der Pfalz gemalte Folge in München, noch mit lebenden Jägern und Hunden ausgestattet, manchmal, wie sein großes Amsterdamer Gemälde von 1714, wenigstens mit einem kläffenden Hündchen. Totes Wild, Früchte und Jagdgeräte vor parkartigen, dämmerhell von weichem Abendhimmel durchstrahlten Hintergründen aber bilden den Inhalt der Mehrzahl seiner Schöpfungen, wie der beiden großen Dresdener Stilleben, die sich bei erstaunlich liebevoller Durchbildung der stofflichen Erscheinung durch ihre weiche malerische Stimmung auszeichnen.

Aus Antwerpen oder Mecheln stammte Gillis d'Hondecoeter (gest. 1638), der zu den in Amsterdam eingewanderten Landschaftern des fortgeschrittenen flämischen Übergangsstiles gehörte. Sein Sohn Gysbert d'Hondecoeter (1604—53), der nach Utrecht zog, malte Landschaften in der Art seines Vaters, Hühnerhöfe im Stile seines Schwagers Giovanni Battista Weenix. Gysberts Sohn Melchior d'Hondecoeter (1636—95) aber, der Utrecht wieder mit dem Haag und Amsterdam vertauschte, ist der berühmte Hauptschilderer des Geflügellebens. Seinen lebensgroßen Hühnerhof- und Ententeich-Bildern, denen man in Amsterdam und im Haag, in Dresden und in Kassel nachgehen kann, verlieh er manchmal durch die Darstellung einbrechender Raubvögel oder vierfüßiger Räuber dramatische Bewegung, immer malte er sie mit zugleich breiter und stofflich eindringlicher, den Charakter jeder Feder schildernder Pinselführung, immer in blendender, natürlicher und doch innerlich verschmolzener Farbenpracht.

Utrechter war auch der größte holländische Frucht- und Blumenmaler, Jan Davidsz de Heem (1606—84), der 1635 nach Antwerpen übersiedelte (S. 353). Sein Vater David war sein Lehrer. Wahrhaft wunderbar versteht er es, mit vollem, kräftigem und doch auf alles Feinste eingehendem Pinsel allen einzelnen Früchten, Blumen und Blättern, allen goldenen, silbernen oder gläsernen Gefäßen seiner Bilder, aber auch den kleinen und kleinsten Vertretern der Tierwelt, von denen sie wimmeln, in Formen und Farben gerecht zu werden, nicht minder wunderbar, alle diese Einzelheiten zu großen, einheitlich angeordneten, von warmem Gesamtton zusammengehaltenen Stilleben von ebenso märchenhafter wie natürlicher Pracht zusammenzufügen. Er ist in fast allen großen Galerien, am stärksten in der Dresdener, vertreten. Sein Sohn Cornelis de Heem (1631—95) folgte seinen Spuren in Antwerpen.

Alle diese Meister, die in ferneren oder engeren Beziehungen zu Utrecht stehen, sind die klassischen Vertreter der holländischen Tier- und Stilleben-, Frucht- und Blumenmalerei, die der Kunst neue Stätten gewiesen und nie gesehene kleine Phantasiewelten enthüllt hat.

In Haarlem (Buch von van der Willigen) erblühte die Malerei durchaus auf nationalem Boden. Haarlem, das Herz Hollands, hatte durch seine Teilnahme an der nationalen Verteidigung und seine Pflege des nationalen geistigen Lebens beinahe am meisten zur Ausbildung der neuen holländischen Gesittung beigetragen; und die Haarlemer Malerei, deren landschaftlicher Gehalt schon im 15. Jahrhundert die flämische Kunst befruchtet hatte (Bd. II, S. 431), während ihre Beherrschung der menschlichen Gestalt im 16. Jahrhundert die künstlerische Durchbildung des nationalen Gruppenbildnisses (S. 175 f.) gefördert hatte, übernahm auch im 17. Jahrhundert ein gutes Stück der Führung in jener nationalholländischen Richtung, die unmittelbare Natureindrücke durch Vereinheitlichung der Tonwirkung künstlerisch zu stimmen wußte.

Freilich fehlte es auch in Haarlem nicht an Meistern, die, wie Pieter Claeßz Soutman (1580—1657), der Rubensstecher, der 1648 das kalte Deckenbild des Huis ten Bosch (S. 357) malte, noch mit einem Fuß in der italienischen Kunst standen. Wenigstens im italienischen Leben aber stand Pieter van Laer (1582—1642), der wegen seines Buckels in Rom „Bamboccio" genannte Haarlemer Meister, der durch seine gesunden, wenn auch noch mit mehr caravaggeskem als rembrandtschem Helldunkel modellierten Darstellungen belebter italienischer Märkte, Straßen und Plätze zum Vater des ungeschminkten kleinfigurigen Sittenbildes aus dem italienischen Volksleben wurde. Seine Bilder, die in Florenz in den Uffizien



Frans Hals' Festmahl der Bogenschützen zum St. Georg von 1627 im Museum zu Haarlem. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

und in der Galerie Corsini, in Deutschland namentlich in Dresden, Kassel und München vertreten sind, hatten einen ebenso großen Einfluß auf die italienische wie nach seiner Heimkehr auf die niederländische Kunst seiner Zeit. Aber maßgebend war gerade in Haarlem doch jene bodenständige Richtung, die der Haarlemer und mit ihr der holländischen, ja der europäischen Malerei ein neues Gepräge verlieh. Ihr Vollender ist Frans Hals der Ältere (um 1580—1666), der, von Haarlemer Eltern in Antwerpen geboren, schon in seiner Jugend nach Haarlem heimkehrte, wo er eine große Schule gründete und zu einem der einflußreichsten Meister seiner Zeit wurde. Bode, Unger und Moes haben seinen Ruhm unter uns verbreitet. Daß Karel van Mander (1548—1606), der als Kunstschriftsteller tiefere Spuren hinterlassen denn als Maler, sein Lehrer gewesen, hat Frans Hals rasch überwunden. Nur Menschenmaler, vorzugsweise Bildnismaler, war er der große Realist, der zunächst nur festumschriebene, in ihrem innersten Wesen aufgefaßte Persönlichkeiten so naturwahr wie möglich auf die Fläche bannen wollte, aber auch der Meister der freien malerischen Pinselführung, dessen Gemälde die

Entwickelung der holländischen Maltechnik während eines halben Jahrhunderts widerspiegeln. Gerade seine Schützen- und Regentenstücke werden unvermerkt zu Geschichtsdarstellungen, gerade seine Bildnisse von Persönlichkeiten des Volkslebens zu lebensgroßen Sittenbildern, aus denen erst seine Schüler das kleinfigurige holländische Sittenbild entwickelten. Echt holländisch ist der köstliche, keineswegs derbe Humor, den seine Gestalten ausströmen. Das Lachen hat niemand so natürlich und herzlich dargestellt wie er. Echt holländisch ist aber auch seine Art, unmittelbaren Natureindrücken nur durch ihre malerische Behandlung künstlerische Weihe zu verleihen.

Seine großen Schützen- und Regentenstücke des Haarlemer Museums, des Tempels seiner Kunst, sind Marksteine seiner Entwickelungsgeschichte. Die Schützenmahlzeit von 1616 ist noch schlicht in der Anordnung, bräunlich im kräftigen Gesamtton, plastisch mit vertriebener Pinselführung herausmodelliert. Die Schützenmahlzeit von 1627 (Abb. S. 368) ist freier angeordnet, breiter hingesetzt, heller und freudiger in der Farbe. Das Schützenstück von 1633, das das Motiv der Mahlzeit aufgibt, um seine Schützen im Garten ihres Gildenhauses in zwei schlichten, geschickt miteinander verbundenen Gruppen anzuordnen, schwelgt bereits in unverschmolzenen Pinselstrichen, in blondem Goldton und in köstlichen Farbenakkorden. Das große Bild von 1639 zeigt in seiner überaus einfachen zweireihigen Anordnung, seinem wuchtigen Vortrag, seiner feinen Färbung in grauem Gesamtton den Meister auf der Höhe seines Könnens. Die großartige Darstellung der fünf Regenten des Elisabeth-Krankenhauses von 1641 verrät vorübergehende Anklänge an Rembrandts Helldunkel, dem schließlich niemand entrann. Der karge, geistvolle, wirklich impressionistische Altersstil des Meisters aber tritt uns in seinen beiden Gruppenbildern von 1664, die die vier Regenten und die vier Regentinnen des Altmännerhauses darstellen, greifbar und ergreifend entgegen.

Von seinen Privatbildnissen ist das Gruppenbild eines Ehepaares, das unter Parkbäumen einträchtig auf einer Bank sitzt, im Amsterdamer Reichsmuseum, nicht minder ausgezeichnet durch die geistvolle Freiheit seiner lebendigen Anordnung als durch die sprechende Wiedergabe der glücklichen Gemütsverfassung des vornehmen Paares. Von seinen Einzelbildnissen sei das des Willem van Heydthuysen in der Galerie Liechtenstein hervorgehoben, das durch das barocke Motiv des hinter dem in seinem Garten stehenden Herrn aufgehängten Purpurvorhanges der Zeitströmung Rechnung trägt, in der Wiedergabe der kernigen, von Mannesstolz und Lebensfreude durchglühten Persönlichkeit aber so holländisch natürlich ist wie nur möglich. Köstliche schlichtere Bildnisse in Berlin, in Kassel, in Petersburg, im Louvre, im Haag, in Frankfurt schließen sich an. Als sittenbildliche Charakterfiguren ragen der lustige Erzähler in Amsterdam, eine Halbfigur in großem Schlapphut mit sprechenden Lippen und sprechend erhobener Rechten, die sogenannte Hille Bobbe, die grinsende Hexe von Haarlem mit der Eule auf der Schulter, in Berlin (Abb. S. 370) und die lustigen Zecher in Kassel, in Amsterdam und beim Herzog von Arenberg in Brüssel hervor. Einige seiner bekanntesten mehrfigurigen Sittenbilder, wie „das lustige Kleeblatt" und der „Rommelpotspeeler", scheinen sich, wenigstens in Europa, nur in Kopien erhalten zu haben. Prächtig aber sind z. B. die singenden Knaben in Kassel. Mächtig war der Einfluß, den Frans Hals erst auf seine Zeitgenossen in Holland und später, nach zweihundert Jahren, auf die modernen Breitmaler in ganz Europa ausgeübt hat.

Von seinen Schülern stehen ihm auf seinem eigensten Gebiete sein Sohn Frans Hals der Jüngere und die Malerin Judith Leyster (1600—60), deren Kenntnis wir Hofstede de Groot verdanken, am nächsten. Sein jüngerer Bruder, Dirk Hals (1591—1656), sah weniger die einzelnen Persönlichkeiten als ganze Gruppen von Persönlichkeiten der guten

Gesellschaft auf ihr Sonderwesen hin an und brachte sie, einheitlich beleuchteten und getönten Räumen geschickt eingeordnet, vorzugsweise spielend, musizierend, zechend, liebend oder auch im Freien lustwandelnd in mäßig kleinen Figuren zur Darstellung. Anfangs farbenfrischer, später feintöniger, zeichnen sich seine „Gesellschaftsbilder", die man in London und Paris, in Berlin und Kopenhagen verfolgen kann, durch lebendige Charakterisierung der Typen und Vorgänge aus. Mit ihm, vielleicht sogar vor ihm ist Hendrik Gerritsz Pot (um 1585—1657), der noch Mitschüler des alten Hals bei van Mander gewesen war, sich dann aber Dirk parallel entwickelte, als Vater dieser holländischen „Gesellschaftsmalerei" anzusehen, die mit Vorliebe auch das Friedensleben der Soldaten bei Wein, Weib, Musik und Kartenspiel in Wachtstuben und Feldlagern veranschaulichte. Auf Pot, den man z. B. im Louvre und in Dresden kennen lernt, folgen dann mehr oder weniger feinfühlige Meister dieser Art, von denen Pieter Codde (um 1600—78) in Amsterdam, der Frans Hals' großes Schützenstück im dortigen Reichsmuseum vollendete, Jakob Duck (um 1600 bis 1660) im Haag und Anton Palamedes (1601—77) in Delft hervorgehoben seien. Man sieht, wie die Anregungen, die die Hauptschule einer Stadt gab, sich in den Nachbarstädten verbreiteten.



Hille Bobbe. Gemälde von Frans Hals im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 369.

In einem gewissen Gegensatze zu diesen „Gesellschaftsmalern" stehen die Sittenmaler der Schule des Frans Hals, die das Leben und Treiben der unteren Volksschichten in meist noch kleinfigurigeren Bildern darstellten. Den größten von ihnen, Adriaen Brouwer, haben wir bereits unter seinen flämischen Landsleuten (S. 348) getroffen. Zu ihnen gehört sodann Jan Miense Molenaer (um 1600—68), der Ehegatte jener Judith Leyster, gehört aber als Hauptmeister Adriaen van Ostade (1610—85), der sich zu einem der geschätztesten Maler und Radierer dieser Zeit entwickelte. Anfangs schloß er sich, wie schon sein „Kartenspiel" (1637) im Louvre beweist, in der hellen zarten Farbe an Hals, in den fast karikierten Typen an Brouwer an. Seit 1640 fand er sich selbst in der Darstellung des humorvoll behäbigen Lebens der kleinen Leute, in der ruhigen, abgerundeten Anordnung seiner schlichten Vorwürfe, in der leichten Flüssigkeit seiner Malweise, in dem durch Rembrandt eingegebenen feinen Helldunkel seiner Innenräume, in dem warmen Goldlicht seiner landschaftlichen Gründe. Im Übergange steht der schon von warmem Licht erfüllte „Leiermann" in Berlin (1640). Hauptbilder Ostades aus den vierziger Jahren sind dann z. B. die „Bauernstube" im Louvre (1643) und der „Bauerntanz" (1647) in München. Zu seinen schönsten Bildern aus den fünfziger Jahren gehören die leuchtende „Sommerlaube" (1659) in Kassel und die köstliche „Bauernmusik" (1656) im Buckingham Palace, in der das zarte Helldunkel des Zimmers mit der

hereinbrechenden Sonnenuntergangsglut ringt. In den sechziger Jahren schuf er noch solche Prachtbilder wie den „Stammtisch in der Dorfschenke“ (1660) und den „Künstler in seiner Werkstatt“ (1663) in Dresden, die „Dorfschule“ (1662) in Paris und das „ländliche Konzert“ (1665) in Petersburg. Wie er in den siebziger Jahren malte, zeigen sein „Dorfgeiger“ (1673) im Haag (Abb. S. 372) und die „Bauernwirtsstube“ (1674) in Dresden. Kurz war der Aufstieg, kurz der Abstieg, lang aber die sonnige Höhe, auf der Ostade seine Meisterwerke schuf.

Von Adriaen van Ostades Schülern knüpft sein Bruder Isack van Ostade (1621—1649) an seine im Freien spielenden Bilder an, die er mit großem Feingefühl für landschaftliche Lichtwirkungen und für das sommerliche Leben auf den Dorfstraßen, das winterliche Treiben auf zugefrorenen Kanälen und Flüssen weiterbildete. Das angeschirrte Pferd steht im Mittelpunkt seines Interesses. Jedenfalls haben seine Bilder, die man in allen Hauptsammlungen trifft, die Darstellungen der Natur mit neuen Licht- und Farbenreizen ausgestattet.

Die übrigen Schüler Adriaen van Ostades, von denen Cornelis Pietersz Bega (1620 bis 1664) genannt sei, aber haben die Geschichte der Malerei nicht mit Sonderwerten bereichert.

Eine Hauptrolle spielte die Haarlemer Schule ferner in der Entwickelungsgeschichte der holländischen Landschaftsmalerei, deren Fäden wenigstens zwischen 1610 und 1657 in ihr zusammenliefen. Gleich ihr ältester Landschafter, der freilich nur 1610—18 in Haarlem wirkte, um gerade hier entscheidenden Einfluß auszuüben, der Amsterdamer Esaias van de Velde (1590—1630), gab den Büschelbaumschlag und den perspektivischen Farbendreiklang seiner flämischen Vorgänger auf, sah ihnen jedoch das bunte Menschenleben ab, das ihre Landschaften entfalteten. Fest und bestimmt setzt er die Gebäude und die freilich etwas rundlich stilisierten Bäume gegen den klaren Himmel ab. In ihrem grünlich-graubraunen Ton aber streben auch seine Landschaftsfarben schon nach besonderer Stimmung. Neben seinen belebten Sommerlandschaften, wie dem Flußbild (1622) in Amsterdam, dem Kanalbild in Berlin, erscheinen ebenbürtige Winterlandschaften, wie die von 1624 im Haag, von 1629 in Hamburg. Man sieht, wie die alten Monatsbilder der Kalenderhandschriften, die schon das 15. Jahrhundert landschaftlich durchgebildet hatte, wieder lebendig werden. Das Dünenbild von 1629 in Amsterdam geht dann zu der schlichten Auffassung schlicht holländischer Natur und ihrer Wiedergabe in bräunlicher Tonmalerei über, die Esaias' Schüler Jan van Goyen (1596—1656; S. 396) schließlich im Haag zu leichter, alle Lokalfarben auflösender Flüssigkeit weiterbildete. Esaias' Schüler Pieter de Molijn aber (1595—1661), den Granberg der Vergessenheit entrissen, wurde eine Hauptstütze der älteren Haarlemer Landschaftsschule. Seine Bilder wirken, so buntes Menschentreiben sie belebt, im wesentlichen als Landschaften. Neben baumbewachsenen Hügeln, deren Umrisse die Bildfläche diagonal durchschneiden, öffnen sich weite Fernblicke in die Ebene. Molijns Bäume, die fest und natürlich, wenn auch noch mit Anklängen an die Manier seines Lehrers, modelliert sind, verschmähen keineswegs ein frisches Naturgrün; seine leichtbewölkten Himmel strahlen nicht selten in hellem Blau. Bekannt sind sein „nächtliches Dorffest“ (1625) in Brüssel, seine „Düne“ (1626) in Braunschweig, die „Plünderung“ (1630) in Haarlem, die Hügellandschaft in Stockholm, wichtig seine späten Bilder in schwedischem Privatbesitz.

Neben Pieter de Molijn wachsen der älteste Jan Vermeer van Haarlem und Cornelis Vroom zu Landschaftern von selbständiger Bedeutung empor.

Es gab, wie schon van der Willigen gezeigt, drei Haarlemer Vermeers, Großvater, Vater und Sohn. Dem ältesten Jan Vermeer (um 1600—70) haben wir, einer schriftlichen Anregung Bredius' folgend, die schlicht und natürlich, aber streng und fest behandelten

Landschaften, wie die Dünenblicke über die Haarlemer Ebene in Dresden, Berlin, Braunschweig und dem Haag, zurückgegeben, die neben denen Brooms den Übergang von bräunlicher Tonmalerei zu stimmungsvoller Naturfrische bezeichnen. Dem zweiten Jan Vermeer van Haarlem (1628—91), dem in der Regel auch die genannten Bilder zugeschrieben werden, würden dann die weicheren Baumlandschaften, wie das auch in anderer Handschrift mit dem Künstlernamen bezeichnete Münchener Bild, zufallen. Doch halten wir die hier versuchte Unterscheidung noch nicht für völlig gesichert. Der dritte Vermeer van Haarlem (1656 bis 1705) steht schon auf durchaus anderem Boden.



Der Dorfgeiger. Gemälde von Adriaen van Ostade im Haager Museum. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 371.

Cornelis Broom, der Sohn des bekannten, noch im Schiffsbildnis und in Schlachtendarstellungen befangenen Seemalers Hendrik Broom (1566 bis 1640), war ein bahnbrechender Meister, der den Holländern den Reiz nordischer Laubwaldränder in naturfrischen Formen und Farben offenbarte. Der Gegensatz tiefgrüner Laubkronen zum blauen Himmel, wie er in der einsamen Stromlandschaft (1630) in Schwerin und dem Waldbild in Berlin hervortritt, hatte es ihm angetan. Jünger erscheinen z. B. seine beiden kräftig-natürlichen „Waldwege" in Dresden. Für einen Schüler Brooms aber halten wir Guillam Dubois (gest. 1660), den feinfühligen Schöpfer stimmungsfrischer Waldrandbilder in Berlin, in Schwerin und in Braunschweig (1649).

Auch Allaert van Everdingen von Alkmar (1621—75), der Schüler Roelant Saverys (S. 331) in Utrecht und Pieter de Molijns (S. 371) in Haarlem, der, wie Granberg nachgewiesen, um 1640—44 in Schweden (auch wohl in Norwegen) arbeitete, von 1645—52 in Haarlem wohnte, dann aber nach Amsterdam zog, läßt sich nicht von den Haarlemern trennen. Seine unmittelbar gesehenen, daher manchmal etwas steif umrissenen, in braunen

und grauen Tönen gehaltenen Landschaften, wie man sie in Kopenhagen, Stockholm und Petersburg, in Amsterdam und Paris, aber auch in allen deutschen Hauptsammlungen trifft, spiegeln vorzugsweise die ernsten skandinavischen Berglandschaften mit ihren Holzhütten, Fichten und Wasserfällen wider. Everdingen war wohl der älteste Meister, der die Darstellung grauschäumender Wasserfälle als solcher bevorzugte.

Auf den Schultern aller dieser Meister nun erhoben sich die Ruisdaels: Isack van Ruisdael (gest. 1677) mit seinem berühmten Sohne, dem großen Jakob van Ruisdael (um 1628—82), und sein Bruder Salomon van Ruijsdael (um 1600—72) mit seinem Sohne, dem weniger bedeutenden zweiten Jakob van Ruijsdael (1635—81). Die beiden Stämme unterschieden sich durch die Schreibweise ihrer Namen. Entwickelungsgeschichtlich aber kommen nur Salomon und sein Schüler und Neffe, der große ältere Jakob van Ruisdael, in Betracht.

Salomon van Ruijsdael bildete sich im Anschluß an Molijn und van Goyen (S. 396). In seinen breit angelegten, baumreichen Fluß- und Dorflandschaften spielen Landleute und Fischer, Kähne und Fuhrwerke, Rinder und Pferde eine unauslösliche Rolle. Seine Bilder aus den dreißiger Jahren in Dresden und Berlin zeigen die breitgetupfte Tonmalerei van Goyens aus dem Bräunlichen ins Graugrüne übersetzt. Bei festerer und farbigerer Haltung wetteifert er in den vierziger Jahren, wie in seiner Fähre (1647) in Brüssel, seiner Landstraße (1649) in Budapest, mit dem Goldlicht Isack van Ostades. Wahrhaft köstlich sind die „Stadt am Flusse" (1652) in Kopenhagen, das „Dorfwirtshaus" (1655) in Amsterdam, die Flachlandschaft (1656) in Berlin. An seine kleinlichere letzte Art knüpfte sein Sohn, der jüngere Jakob van Ruijsdael, an, wie dessen Bilder in Amsterdam, Rotterdam und Kassel zeigen.

Der große Jakob van Ruisdael, der bis 1657 in Haarlem, bis 1681 in Amsterdam wohnte, um erst sterbend in seine Vaterstadt zurückzukehren, hat neben der Lehre Salomons offenbar auch den Einfluß Cornelis Vrooms erfahren. Zu dem großen Künstler von Gottes Gnaden aber, der er trotz neuerer anderer Beurteilungen bleiben wird, hat er sich durch eigene Versenkung in die Natur herangebildet. Das Geheimnis der mächtigen Wirkung seiner Dünen- und Waldlandschaften, See- und Stadtbilder, denen sich eine Reihe feinfühliger Radierungen anschließt, liegt zunächst in ihrer inneren Wahrhaftigkeit. Seine Landschaften, in denen die meist von fremder Hand hineingesetzte Staffage keine Rolle spielt, geben das unbefangen angeschaute Naturbild so unmittelbar wieder, daß Photographien nach ihnen für Lichtbilder nach der Natur gelten könnten, die in weihevollen Augenblicken aufgenommen worden. Das Geheimnis liegt aber zugleich in ihrer seelischen Stimmung, die die weiche, schwermütige, träumerische Gemütsverfassung des Künstlers widerspiegelt. Die wenigsten seiner Landschaften sind einfache Ansichten bestimmter Gegenden. Doch weiß er die an verschiedenen Stellen genau studierten Einzelmotive so künstlerisch und natürlich ineinanderzuweben, daß dem Beschauer das Kunsterlebnis zu einem Naturerlebnis wird. Und wunderbar, wie unter sich, sind die irdischen Bestandteile seiner Landschaften mit den atmosphärischen Motiven der Himmelswolken und des Himmelslichtes verschmolzen. Die Wolken hat niemand vor ihm so weich und wahr, so leicht oder so schwer dargestellt wie er. Dabei ist sein geschmeidiger, natürlicher Vortrag ebensoweit von fahriger Breite wie von spitziger Glätte entfernt, strebt seine Farbengebung, die später manchmal nachgedunkelt ist, ohne schroffe Hervorhebung greller Lichter oder leuchtender Lokalfarben, eine ruhige, feine, meist doch etwas ins Olivfarbige und Graue abgetönte Naturwahrheit an; kurz, er weiß seinen Bildern ein allseitiges künstlerisches Gleichgewicht zu verleihen, das sich auch der Seele des Beschauers mitteilt.

Bei seiner Art zu arbeiten ist die Grenze zwischen seinen Bildern, die nur Spiegelbilder der heimischen Landschaft einschließlich der benachbarten deutschen Waldbezirke sein wollen, und seinen Phantasiedarstellungen, die fremde Berg- und Felsengegenden oder breite, graue Stromschnellen und Wasserfälle wiedergeben, kaum zu ziehen. Bode meint aber wohl mit Recht, daß er die skandinavisch dreinschauenden Motive seiner späten Bilder hauptsächlich den Studien seines Freundes Everdingen entlehnt habe. Am weitesten in der Zusammenschweißung verschiedenartiger Motive ging er, wo er, wie in seinem „Judenkirchhof" in Dresden (Abb.), mit



Judenkirchhof. Gemälde von Ruisdael in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Bewußtsein bestimmte Ideen durch seine Landschaften verkörpern wollte. Die dargestellten Grabmäler entstammen wirklich dem Amsterdamer Judenkirchhof. Die Backsteinruine gleicht der des Schlosses Brederode. Die Waldbäume zur Rechten mit dem kahlen Stamme im Vordergrunde sind in den deutschen Eichwäldern zu Hause. Wie wild der Bergbach, der sich schäumend seinen Weg durch die Gräber bahnt! Wie schwarz der Gewitterhimmel dahinter, wie blaß der Friedensbogen! Daß die Naturgewalten, die alle Menschenwerke zurückfordern und zerstören, nicht einmal den Frieden der Gräber verschonen, predigt das Bild mit erschütternder Unerbittlichkeit. Zunächst auf dieses Bild war Goethes Aufsatz „Ruisdael als Dichter" zugeschnitten. Ruisdael als Dichter! Die neuere Kunstanschauung hat gerade Ruisdaels Bilder dieser Art herabgesetzt. Aber den Unbefangenen werden sie immer wieder packen und begeistern.

Die noch etwas unruhig gezeichneten, schwer gefärbten Werke der Frühzeit Ruisdaels (1646—51), die er nicht selten datiert hat, erweisen sich als einfache, manchmal etwas struppige, doch stets schon poetisch wirkende Ausschnitte aus der schlichten Umgebung Haarlems. Man sieht, daß sie aus den Spätbildern Salomons hervorwachsen. In Kassel sieht man eine Baumlandschaft von 1647, in Petersburg eine Kirchturmlandschaft von 1646, eine Dünenwindmühle von 1647, eine abgestorbene Weide an grell beleuchteter Düne von 1650. Reifer und ruhiger wirken bereits die Bilder von 1653, der Eichwald in Amsterdam und der Berg-



Flußlandschaft mit Windmühle. Gemälde von Ruisdael im Reichsmuseum zu Amsterdam. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

bach in Berlin. Schon damals besuchte Ruisdael die deutschen Wälder im Kleveschen und im Münsterschen. Die Ansichten des Schlosses Bentheim (1654) in Dresden und in der Beitschen Sammlung in London vereinigen monumentale Großheit mit frischer, saftiger Färbung. Das Kloster und das Walddorf hinter Dünen in Dresden folgen. Die stillen Blicke von den Dünenhöhen auf Haarlem in Amsterdam und Berlin schließen sich an.

In Amsterdam entfaltete sich Ruisdaels künstlerische Kraft seit dem Ende der fünfziger Jahre zur schönsten künstlerischen Blüte. Luft und Licht durchzittern die irdische Landschaft. Die großartigsten Waldbilder, wie der „große Wald“ in Wien, der „Sumpf“ in Petersburg, die „Jagd“ in Dresden, der „Forst“ im Louvre, gehören hierher, aber auch die köstliche, von verhaltenem Licht erfüllte Flußlandschaft mit der Windmühle in Amsterdam (Abb.), die Wind- und

Wassermühlen und das Strandbild in London. Bode sagt: „Es sind die großartigsten landschaftlichen Schilderungen, die die Kunst hervorgebracht.“ Die seltenen, aber ungemein stimmungsvollen Seestücke, Stadtbilder und Winterlandschaften, wie die in Berlin, scheinen dem Anfang der siebziger Jahre anzugehören; die herrliche Ruinenlandschaft in London trägt die Jahreszahl 1673; und dann erst folgen nach Bode alle jene kunstvoll aus fremden Motiven zusammengefügten Landschaften, alle jene Wasserfälle, die Ruisdael nie gesehen und doch mit dem anschaulichsten malerischen Leben erfüllt hat, mächtige Hochgebirgslandschaften wie die mit dem stillen dunklen See in Petersburg und als seiner Weisheit letzter Schluß sein Judenkirchhof in Dresden.

Bedeutender als die Haarlemer Schüler und Nachfolger Ruisdaels, auf die wir nicht eingehen können, war Jan Wijnants (1625, nach Bode schon 1605—82), der, dem Zuge der Zeit folgend, gegen 1660 seine Vaterstadt Haarlem mit Amsterdam vertauschte. Er war ein selbständiger, fruchtbarer, noch etwas herber Landschafter, dessen reife Bilder meist offene, hügelige Gegenden, vorzugsweise Landwege, die sich um eine von Bäumen gekrönte Anhöhe schlängeln, daneben, durch die bekannte Diagonallinie getrennt, einen klaren Fernblick darstellen, im Vordergrund aber äußerst sorgfältig, fast hart ausgeführte gestürzte Baumstämme und Blattpflanzen zeigen. Wijnants leicht bewölkten Lüfte wirken hell und hoch. Seine kühle Farbensprache wirkt durch nachträgliche Veränderung einzelner ihrer Töne manchmal etwas bunt. Seine Bilder sind keineswegs selten; je acht besitzen z. B. München, Petersburg und Amsterdam.

Hier reihen sich nun aber jene Haarlemer Landschafter ein, deren eigentlicher Ruhm auf ihren Darstellungen der lebendigen, den Menschen dienenden Tierwelt in der Landschaft beruht. Der eine von ihnen ist Claes Pietersz Berghem (1620—83), der in Amsterdam, wohin er 1642 zog, Schüler des Giovanni Battista Weenix wurde. Leicht italienisch angehaucht, hat er alle möglichen Gegenstände im Freien gemalt, hauptsächlich aber Hirten und Herden in leuchtenden, meist von Flüssen durchströmten Berglandschaften, wie man sie in allen europäischen Sammlungen trifft, räumlich alle überragt von dem lebensgroßen Hirtenstück im Haag. Sind sie für unseren Geschmack im ganzen zu glatt, zu allgemein, zu bunt, so hatte Berghem doch zahlreiche Liebhaber und zeugte eine weitverzweigte Nachfolge.

Der andere, bedeutendere ist Philips Wouwerman (1619—68), der Haarlem treu blieb. Als Landschafter schloß er sich wohl an Wijnants, als Tier- und Sittenmaler an Pieter van Laer an, entwickelte sich aber durch eigenes Naturstudium zu einem tüchtigen Darsteller aller Vorgänge, die im Freien spielen können, vor allem zum Pferde- und Schlachtenmaler, der die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges und das ganze Feldlager- und Reiterleben seiner Zeit mit feinfühligem, zugleich farbenkräftigem und tonigem Vortrag, realistisch lebendig, aber oft auch künstlerisch durchgeistigt, festzuhalten wußte. Kein Holländer, außer Rembrandt und Jan Steen, versteht so anschaulich zu erzählen wie er; und er erzählt nicht nur Kriegs- und Lagerbegebenheiten, sondern auch Jagd- und Räubergeschichten, ja Geschehnisse aus dem täglichen Leben der ländlichen Schloß- und Hüttenbewohner; und er ordnet als echter Maler seine Erzählungen als solche stets der malerischen Gesamthaltung unter, die von einer feinen landschaftlichen Stimmung getragen wird. Manche seiner Bilder erscheinen sogar als Landschaften schlechthin. Bekannt ist die Rolle, die der Schimmel als hellste Lichtstelle in der Mitte seiner meisten Bilder spielt.

Wouwerman war ein außerordentlich fruchtbarer, vielleicht nur allzu fruchtbarer Meister. An 700 Bilder seiner Hand sind bekannt, von denen Dresden über 60, Petersburg über 50

besitzt. Auch seine frühen Bilder sind härter gezeichnet und schwerer getönt als die besten Bilder seiner mittleren Zeit, die, wie das Reitergefecht mit der brennenden Windmühle in Dresden, bei aller Eindringlichkeit der Formengabe leicht, zart und frisch behandelt und geistreich silbern getönt sind. Schüler und Nachfolger fand er allenthalben.

Zu besonderer Feinheit erhob sich gleichzeitig die Architekturmalerei in Haarlem. Bahnbrechend stellte Pieter Saenredam (1597—1665) das Innere der weißgetünchten reformierten Kirchen dar, das er bei fester, fast noch harter Zeichnung mit wunderbarem, noch etwas eintönigem Goldlicht durchwob. Zur Vollendung aber brachte der späte Hals-Schüler Job Berckheyde (1630—93) derartige Binnenansichten von Kirchen, die er, wie seine Bilder in Amsterdam und Dresden zeigen, bei weichflüssiger Pinselführung mit allen Reizen feiner Farbenflecke in silbernem Helldunkel ausstattete. Sein Bruder Gerrit Berckheyde (1638—98) dagegen, der auf allen Gebieten, namentlich den Wouwermanschen, bewandert war, gehört als Architekturmaler, wie seine Darstellungen des „Dam" in Amsterdam, Dresden und Schwerin zeigen, zu den geschmackvollen Schilderern von Städtebildern, die er durch ihre feinfühlige Durchwirkung mit Luft und Licht von den alten topographischen zu künstlerischen Ansichten erhob.

Endlich blieb Haarlem auch in der Stillebenmalerei nicht zurück, ja bildete auf diesem Gebiete, in dem sich die dekorative Unterströmung der holländischen Kunst verselbständigte, seine feine gelbgraue Tonmalerei im Gegensatz zu der Utrechter Schönfarbigkeit aus. Die Namen des Pieter Claeß (gest. 1661), des Vaters jenes Claes Berghem, der z. B. in Dresden, Kassel und Rotterdam vorkommt, und des Willem Claesz Heda (1594—1678), der z. B. im Haag, in Dresden, in München und im Louvre vertreten ist, braucht man nur zu nennen, um sich eine Fülle von Darstellungen aufs feinste zusammengestellter und getönter Pasteten und Pokale und anderer schmackhafter und glänzender Gegenstände zu vergegenwärtigen.

In Amsterdam, der reichen Handelsstadt, dem Mittelpunkt des „deftigen" Mijnheerentums, sammelten sich die besten Kräfte aller anderen Städte Hollands. Aber Amsterdam hatte schon im ersten Drittel des Jahrhunderts auch einen selbständigen Anteil an der Entwickelung der neuen holländischen Malerei gehabt. Zunächst die Amsterdamer Bildnismalerei, die D. C. Meyer geschildert hat. Die Entwickelung der Gilden- und Regentenstücke haben wir schon bis zu den freien, frischen Schöpfungen Cornelis Ketels (S. 176), der 1616 starb, begleitet. Auf Ketel folgte Cornelis van der Voort (1576—1624), ein geborener Antwerpener, dessen großes Amsterdamer Schützenstück von 1623 im Reichsmuseum zu der Anordnung in zwei Parallelreihen zurückgreift, aber malerisch neuzeitlich durchgebildet ist, auf ihn sein einflußreicher Schüler Nikolas Elias (1588—1656), der dem Gruppenbildnis die letzten Reste altertümlicher Befangenheit abstreifte. Elias' vier ausdrucksvollen, flüssig gemalten Schützenstücken im Reichsmuseum schließen sich ein „Anatomieunterricht", ein Regentenstück und prächtige Einzelbildnisse an. Der reifste Amsterdamer Bildnismaler vor Rembrandt aber war Thomas de Keyzer, ein Sohn des Baumeisters Hendrik de Keyzer (S. 356); bald malte er lebensgroße Gilden- und Regentenstücke, wie das Chirurgenbild von 1619, die Schützenstücke von 1632 und 1633, bald sprechende Einzelbildnisse, wie das männliche Bildnis von 1631 im Reichsmuseum, bald kleinere, von Landschaften oder Binnenräumen umrahmte Porträtgruppen, wie die Familienbildnisse im Reichsmuseum, die Reiterbildnisse dort und in Dresden und das Ratsherrenbild im Haag. Immer aber fällt seine Auffassung durch scharfe Charakteristik, sein Vortrag durch plastische Gestaltung und warme Leuchtkraft auf.

Die frühen Amsterdamer Historienmaler der nationalisierten Richtung Elsheimers, die sich durch das Gleichgewicht der räumlichen und figürlichen Bestandteile ihrer Bilder, durch die malerische Verteilung von Licht und Schatten und durch die Einführung orientalischer Trachten mit Turbanen zur Kennzeichnung biblischer Vorgänge auszeichnen, schwangen sich zwar nicht zur Höhe ewiggültiger Kunst empor, hatten aber den größten Einfluß auf die Weiterentwickelung ihres Faches. An ihrer Spitze steht Rembrandts Lehrer Pieter Lastman (1583—1633), der in Amsterdam mit einem Opfer Abrahams, im Haag mit einem Lazarus (1622; Abb.), in Haarlem mit einer Christnacht (1629), die schon Rembrandtsche Schatten



Die Auferweckung des Lazarus. Gemälde von Pieter Lastman im Haager Museum. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

vorauswirft, aber auch z. B. in Berlin und in Braunschweig glücklich vertreten ist. Ein verwandter, in seinen Bildern im Haag, Dresden und Stockholm Elsheimer besonders nahe stehender, später derber werdender Meister war Claes Moyaert (um 1600 bis nach 1659), der 1640 das große Regentenstück in Amsterdam malte. Ein verwandter Künstler war aber auch Jan Pynas (1538—1631), den man im Haag und in Amsterdam kennen lernt; und den Malern dieser Gruppe folgt Bartolomäus Breenbergh (1599—1659), an dessen römischen Ruinenlandschaften mit biblischen, mythologischen oder sittenbildlichen Darstellungen Kassel besonders reich ist.

Endlich die Amsterdamer Landschaftsmaler, die als Vorgänger Rembrandts erscheinen! Neben der Landschaftsschule der Antwerpener Coninxloo, Vinckboons, Kerrincx und Hondecoeter, die sich in Amsterdam niedergelassen hatten (S. 177, 331 und 367), erblühte hier jetzt eine rein holländische Richtung, deren Anhänger die schlichte heimische Natur mit ihrem hohen Himmel über niedrigem Lande, mehr oder minder reich mit alltäglichen Vorgängen belebt, schlicht und natürlich,

wenn auch manchmal noch etwas nüchtern auf die Fläche bannten. Hierher gehört Aert Pietersz' (S. 176) Sohn Arent Arentsz (um 1585—1635), dessen schlichte Küstenlandschaften mit Fischern und Jägern (im Reichsmuseum) immerhin neuartig wirken mußten. Hierher gehört Hendrik Avercamp (1585 bis gegen 1663), der taubstumme Amsterdamer, der sich in Kampen niederließ, wo er die Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern zu seinem Sonderfache machte. Hierher gehört Raphael Camphuysen (1598—1657), der Vater der Mondscheinlandschaften, hierher, als Jüngster und Größter der Reihe, Aert van der Neer (1603—1677), der feinsinnige Beobachter der schlichten, von Kanälen oder Flüssen durchschnittenen, von Bäumen durchwachsenen Landschaften und Stadtbilder seiner Heimat, die er vorzugsweise unter der Einwirkung besonderer Tages- oder Jahreszeiten darzustellen liebte. Winterlandschaften und Sonnenuntergangsgemälde bilden einen großen Teil seiner Werke. Hauptsächlich aber malte er von stiller Poesie und malerischem, noch mehr bräunlich als silbern gesehenem Helldunkel erfüllte Mondscheinlandschaften, denen er manchmal auch Feuersbrünste einwebte. Bilder aller dieser Arten sieht man in Berlin, seine frischesten, farbenkräftigsten Tagesbilder in Amsterdam, seine schönsten Sonnenuntergangsbilder in Kassel, Paris, Petersburg, London und Budapest, seine Mondscheinlandschaften in fast allen Sammlungen Europas.

Neben diesen Darstellungen schlichter holländischer Flachlandschaft erblühte in Amsterdam aber noch eine phantasievollere nationale Richtung der Landschaftsmalerei, deren Vater, Herkules Segers (1589—1645), als Schüler Gillis Coninxloos für reichere Gestaltungen vorbereitet war. Von Bode und von Bredius als bahnbrechender Genius gefeiert, ist er zunächst durch seine mehrfarbig gedruckten und oft noch übermalten Radierungen berühmt, von denen die meisten — an sechzig — im Amsterdamer Kupferstichkabinett erhalten sind. Teils stellen sie holländische Flachlandschaften, teils alpine Berg- und Felsenlandschaften dar. Alle zeichnen sich durch geistreiche, oft impressionistische Licht- und Farbenwirkungen bei wolkenlosem Himmel aus. Seine Gemälde sind selten. Bezeichnend für seine Herkunft von Coninxloo ist, daß seine beglaubigte Berglandschaft bei Hofstede de Groot im Haag unter dem Namen Mompers (S. 329) verkauft wurde, bedeutsam für seine Weiterentwickelung, daß seine pikante, bezeichnete Flachlandschaft in Berlin früher van Goyen zugeschrieben wurde, und daß sein Hauptbild, die herrliche, ganz von geistvollem, farbigem Helldunkel getragene Berglandschaft in den Uffizien, Rembrandts Namen trug.

An Segers knüpfte, wie es scheint, Roelant Roghman (um 1620 bis gegen 1687), der Meister der bezeichneten tonigen Gebirgslandschaften in Kassel, Berlin und Kopenhagen, an ihn wahrscheinlich auch Allaert van Everdingen (S. 372), den wir schon kennen gelernt haben, an ihn namentlich aber Rembrandt an, der auch als Landschafter zu den Größten der Großen gehört.

Im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts wurde die ganze Amsterdamer Kunst von Rembrandt beherrscht, dem gewaltigen, dem tiefsinnigen Meister, der unbestritten der größte Maler, neben Dürer auch der größte Künstler der germanischen Welt ist, manchem von uns aber eben wegen seiner germanischen Art, einen starken Formenrealismus mit einem mächtigen Empfindungsidealismus zu vermählen, als der größte Maler aller Zeiten und Völker erscheint. Die eindringlichste und individuellste Formenwahrheit, die kein Schön und Häßlich kennt, bildet die Grundlage seiner Kunst. Licht und Schatten sind seine persönlichen Ausdrucksmittel. Dem subjektiven Formenidealisten Michelangelo tritt er als der subjektive Farbenidealist zur Seite. Wie Michelangelo (S. 15) seine seelischen Erregungen durch Formen und

Bewegungen darstellte, die anatomisch richtig, in der Natur aber unerhört sind, so stellte Rembrandt den seelischen Gehalt der von ihm veranschaulichten Vorgänge durch Farben- und Helldunkelwirkungen dar, die, an sich möglich, doch jeder prosaischen Wirklichkeit entrückt sind. Die Mehrheit seiner Landsleute übertrifft er durch die Fülle seiner künstlerischen Phantasie, die auch die schlichtesten Gestalten und alltäglichsten Vorgänge trotz ihrer packenden Natürlichkeit zu Wundererscheinungen aus fernen Märchenwelten erhebt. Er überragt sie aber auch durch seine dämonische Kraft, bewegte Handlungen durch Ergreifung des geeignetsten Augenblicks mit dramatischer Lebendigkeit zu schildern; und er kann dabei gerade deshalb auf alle herkömmlichen Motive verzichten, weil seine Kompositionen nicht sowohl aus Umrissen als aus Licht- und Schattenwirkungen hervorwachsen. Da aber Licht und Schatten als Sinnbilder der wechselnden Empfindungen der menschlichen Seele gelten, so erklärt es sich, daß gerade Rembrandts Art, durch Licht und Schatten zu erzählen, unsere Seele in eigenartiges Mitempfinden versetzt; und dabei versteht er doch wie wenige, auch dem Gebärden- und Mienenspiel seiner Gestalten seelischen Ausdruck zu verleihen. Wer hätte die innige Andacht eines nebeneinander knieenden, ganz von demselben Gedanken erfüllten Paares so packend wiedergegeben wie Rembrandt in seinem „Opfer Manoahs" in Dresden?

Selbstverständlich aber war gerade seine Helldunkelkunst wie geschaffen, auch der schwarzweißen Griffelkunst neues Leben einzuflößen. Seine Radierungen gehören, wie die Kupferstiche Dürers, zu den größten Kunstwerken der Welt.

Trotz seiner subjektiven Unmittelbarkeit verschmähte Rembrandt es übrigens, wie Hofstede de Groot und andere gezeigt haben, keineswegs, einzelne Motive und Gestalten den Schätzen der Vergangenheit zu entlehnen, deren eifrigster Bewunderer und Sammler er war. Aber er unterzog alle Einzelmotive, die er ihnen entlehnte, in dem Schmelztiegel seiner Phantasie einer so gründlichen Umgestaltung, daß sie sich von seinem eigensten Eigentum nicht unterscheiden.

Als Geschichtenmaler pflegt Rembrandt die alt- und neutestamentlichen Gestalten und Vorgänge bald im Anschluß an die Art Lastmans und an seine Naturstudien im Amsterdamer Judenviertel in orientalische Typen und Trachten zu kleiden, bald im Anschluß an das holländische Volksleben in die schlichteste niederdeutsche Häuslichkeit zu verlegen. Nicht nur bei der Bildung des äußeren Rahmens, sondern ebenso bei der Anordnung der Gestalten und der Betonung der Lichtwirkungen, die sie umstrahlen, wurde der Meister aber auch, wie R. Wustmann gezeigt hat, vielfach von den Bühnenbildern des neuen großen Amsterdamer Theaters beeinflußt, das 1638 errichtet worden war. Deutlich tritt dies in Bildern wie der Kasseler „Holzhackerfamilie" von 1646 hervor, deren Vorhangstücke auf die zurückliegende Innenbühne jener „Schauburg" zurückgehen.

Als Bildnismaler schuf Rembrandt Chirurgen-, Schützen- und Regentenstücke, wie seine Vorgänger, stellte in Einzelbildnissen aber vorzugsweise seine Freunde, seine Angehörigen und sich selbst dar. Sittenbildliche und stillebenartige Gegenstände radierte er öfter, als er sie malte. Selbst das Nackte malte und radierte er gelegentlich um seiner selbst willen. Seine Landschaften beider Techniken gehören zu den großartigsten und seelenvollsten Schöpfungen ihrer Art.

Nichts Natürliches oder Menschliches lag Rembrandt fern. Alles aber erhob er durch die Energie seiner künstlerischen Auffassung und Darstellungsweise zu ewiggültigen, von allen Empfindungen des Menschenherzens beseelten Vorgängen.

In technischer Beziehung befleißigt auch er sich anfangs einer festen, vertriebenen Pinselführung bei grünlich-bräunlicher Tonmalerei und hell einfallenden Lichtwirkungen. Dann

bevorzugt er bei feinerem, flüssigerem Vortrag ein gleichmäßigeres Helldunkel, das bald zu goldig-warmer Tonmalerei wird. Im weiteren Verlaufe seiner Entwickelung gelangt er zu feurigen, immer vom Helldunkel umspielten Farbengluten bei dickem, fast körperlichem Farbenauftrag und breitester Führung des manchmal durch den Spachtel ersetzten Pinsels, schließlich bei wieder zunehmender Flüssigkeit seiner Malweise zu stärker betonter Auflösung der Naturfarben in eine weiche, duftige Tonmalerei. Manchmal aber erreichte auch er die gewünschte



Rembrandts sogenannte „Nachtwache" im Reichsmuseum zu Amsterdam. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 382.

Gesamtwirkung des Tones schon in impressionistischer Weise durch verschiedenfarbige, einzeln nebeneinander gesetzte kleine Farbenflecke, die erst im Auge des Beschauers zusammenfließen.

An 600 Ölgemälde Rembrandts haben sich erhalten, von denen in öffentlichen Sammlungen Deutschland, in Privatsammlungen England, unter einem Dache aber Petersburg die meisten besitzt. Zusammengestellt sind sie in den älteren Werken von Blanc, Dutuit, Vosmaer; in Nachbildungen herausgegeben hat Bode sie in einem großen Hauptwerk. Die besten neueren Rembrandtbücher rühren, außer von Bode, von Michel, von Neumann, von Veth her. Aber auch Schriften von Muther, Valentiner, Graul und Rosenberg kommen in Betracht. Die Zahl seiner Radierungen, die von Rovinski in Nachbildungen veröffentlicht sind, wird von den neueren Forschern, die sie nach Bartsch, Blanc und Dutuit, nach Seymour Haden, Legros, Middleton und Gonse zusammengestellt haben, je nach der Anzahl der als

unecht ausgeschiedenen Blätter außerordentlich verschieden angegeben. Bartsch zählte 375, Legros höchstens 113, Singer höchstens 236, Michel und Seidlitz, denen wir uns am ersten anschließen möchten, an 270 Blätter.

Rembrandt Harmensz van Rijn (1606—69) war Leidener von Geburt; seinen ersten Unterricht hatte er in Leiden von Jakob van Swanenburch, einem Lastman parallel entwickelten Meister, erhalten; 1623 hatte er ein halbes Jahr Lastmans eigenen Unterricht in Amsterdam genossen, kehrte dann aber nach Leiden zurück, das der Schauplatz seiner Jugendwirksamkeit blieb, bis er 1631 für immer nach Amsterdam zog; und hier erst, wo er sich 1634 mit Saskia van Uylenburgh vermählte, entfaltete er seine ganzen Kräfte. Saskias Tod (1642) bezeichnet den ersten, der Verlust seines erheblichen Vermögens (1656) den zweiten Abschnitt seines Amsterdamer Lebens.

In seiner Leidener Frühzeit war Rembrandt Kleinmaler. Er übte sich in der Erfassung der Persönlichkeiten durch kleine gemalte und radierte Selbstbildnisse und Bildnisse seiner Angehörigen. Auch Bettler radierte er. Bald aber begann er biblische und sittenbildliche Vorgänge zu malen, die er in hohe, dämmergraue Räume mit hell einfallendem, die Hauptgestalten hervorhebendem Licht verlegte, in kühle, gedämpfte Farben hüllte und mit liebevoller Sorgfalt durchführte. Sein „Geldwechsler“ in Berlin (1627) begründet das Helldunkel noch durch Kerzenlicht, der „Paulus im Gefängnis“ (1627) in Stuttgart schon durch das Sonnenlicht, das durch das hoch angebrachte Fenster bricht. Die Darstellung Christi im Tempel (1628) bei Weber in Hamburg, Simson und Delila (1628) im königlichen Schlosse zu Berlin, das wunderbare kleine Helldunkelbild des Anastasius in seiner Zelle (1631) zu Stockholm und der ergreifende „Simeon im Tempel“ (1631) des Haag zeigen Rembrandts Binnenräume schon ganz von seiner Eigenart erfüllt, ja im „Simeon“ kommt das Seelische schon gleichmäßig durch die anschauliche Gebärdensprache und die Magie des Helldunkels zur Geltung.

An der Spitze der Amsterdamer Schöpfungen Rembrandts steht das große Gildenstück im Haag, das den anatomischen Unterricht des Professors Tulp (1632) darstellt. Auf den halbverkürzt im Vordergrunde liegenden Leichnam und den klaren, klugen, mit schwarzem Schlapphut bedeckten Kopf des Professors fällt das hellste Licht. Die sieben bärtigen Zuhörer, die unbedeckten Hauptes schauen und lauschen, sind von leichtem Schattenflor umhüllt. Gerade in der Vereinheitlichung der geistigen und der malerischen Stimmung überholt Rembrandt hier alle seine Vorgänger. Welcher Abstand aber zwischen diesem Bilde und dem großen Schützenstück von 1642 in Amsterdam (Abb. S. 381), das den Auszug der Korporalschaft des Kapitäns Banning Cocq veranschaulicht! Helles Licht sammelt sich auf den schwarz gekleideten Hauptmann und seinen gelb gekleideten Leutnant, die vorn in der Mitte schreiten. Die lebhaften Gruppen der übrigen Schützen, deren plötzlicher Aufbruch beim Klange der Trommel geschildert wird, blicken großenteils nur halb erkennbar aus den Dämmerschatten des Mittel- und Hintergrundes hervor. Helles Licht aber fällt auch noch auf das kleine, lichtblau gekleidete Mädchen, das sich, wie verirrt, gegen den Strom durch die Reihen drängt. Alles ist Leben und Bewegung, alles ist aus dem Lichte der prosaischen Wirklichkeit in ein wunderbares Märchenlicht gerückt. Das Dunkel, aus dem Rot und Gelb hervorleuchten, drängt sich dem Beschauer so zwingend auf, daß Jahrhunderte ein Nachtstück in dem Bilde gesehen und es als „Nachtwache“ bezeichnet haben. Unter diesem Namen ist das Bild noch heute berühmt. Welche Wandlung von dem realistischen Rembrandt von 1632 zu dem visionären Rembrandt von 1642!

Die „Anatomie“ hatte ihn zum Lieblingsbildnismaler der Amsterdamer gemacht. Jeder

wollte von ihm gemalt sein; und in großer Anzahl haben sich die guten, sprechenden, erst leicht von der Subjektivität des Meisters berührten Herren- und Damenbildnisse erhalten, die er zwischen 1632 und 1642 gemalt hat. Zu den schlichtesten und besten gehören die Halbfigur des Schreibers in Kassel (1632), die Bilder des Burggraeff in Dresden und seiner Gattin in Frankfurt (1633), die stehenden ganzen Gestalten des Martin Day und seiner Gemahlin (1634) beim Baron Gustav Rothschild in Paris, die schöne Dame mit dem Fächer (1641) im Buckingham Palace,



Das Opfer Manoahs. Gemälde Rembrandts in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 384.

deren Bild an sorgfältigster Durchführung aller Einzelheiten noch das Erstaunlichste leistet, die Dame mit dem Spitzenkragen (1639) und die alte Frau Bas (1642) in Amsterdam. Radierte Bildnisse wie das des Manasse (1636; Bartsch 269) schließen sich an. Das Doppelbildnis des Schiffsbaumeisters und seiner Gattin (1633) im Buckingham Palace ist schon von reicherem malerischen Leben, das Gruppenbild des Predigers Anslo, der eine neben ihm sitzende Trauernde tröstet, in Berlin (1641) schon ganz von glühendem, durchgeistigtem Goldton erfüllt.

Eigenartiges Leben atmen seine zahlreichen Selbstbildnisse dieser Zeit, wie die in Paris, Berlin, Dresden, London, dem Haag und den Uffizien; köstlich leuchten die Darstellungen seiner Saskia als junges Mädchen und als junge Frau in Dresden und in Kassel, am köstlichsten das berühmte Doppelbildnis des Meisters in Dresden, das ihn mit seiner jungen Gattin auf

dem Schoße (1636) und dem erhobenen Stengelglas in der Rechten darstellt; seelenvoller aber wirkt die 1636 radierte Gruppe des jungen Paares (B. 19).

Auch Rembrandts zahlreiche Geschichtenbilder dieses Zeitraumes werden von Jahr zu Jahr breiter in der malerischen Behandlung, wärmer und einheitlicher im Grundton. Wie packend die Handlung im Opfer Abrahams (1635) in Petersburg, in der Drohung Simsons (1635) in Berlin, in der schrecklichen Blendung des Simson (1636) in Frankfurt, wie großartig geschlossen die Anordnung und die von warmem Helldunkel durchglühte Farbenpracht in „Abraham und die Engel" (1637) in Petersburg, in „Simsons Hochzeit" (1638) und dem gewaltigen, schon erwähnten „Opfer Manoahs" (1641) in Dresden (Abb. S. 383) mit seinem leuchtenden Gelb und satten Rot! Die neutestamentlichen Vorgänge pflegt er mit kleineren Figuren in landschaftlicher oder häuslicher Umgebung darzustellen. Wie schlicht sittenbildlich noch der „Barmherzige Samariter" (1632) der Wallace-Sammlung, wie dramatisch belebt der „Christus vor Pilatus" (1633) in der Nationalgalerie zu London, wie poetisch-realistisch die „Ruhe auf der Flucht" (1634) im Haag! Dann die schlicht-pathetischen kleinen Passionsbilder (1634) in München und der landschaftlich herrliche „Christus als Gärtner" (1638) im Buckingham Palace. Auch von jenen einfachen, innig beseelten „Zimmermannsfamilien", die die Darstellung der Kindheit des Heilands in die kleinbürgerliche Häuslichkeit verlegen, gehört die des Louvre (1640) schon diesem Zeitraum an. Dazu Radierungen wie die ausdrucksvolle „Verstoßung der Hagar" (1637; B. 30) aus dem Alten, die wuchtige „Vertreibung der Händler" (1635; B. 69) aus dem Neuen Testament.

Selbst der alten Mythologie ging Rembrandt nicht aus dem Wege, übersetzte sie aber in seine eigene Sprache. Leidenschaftlich-romantisch erscheint der Raub der Proserpina (um 1632) in Berlin, phantastisch-landschaftlich „Diana und Aktäon" (1635) beim Fürsten Salm-Salm, naiv-realistisch der „Raub des Ganymed" (1635) in Dresden (Taf. 36), der keineswegs als Parodie aufzufassen ist. Die sogenannte „Danaë" in Petersburg (1636) aber, das üppige, von magischer Goldglut umflossene Weib mit dem schwellenden Fleisch in den weichen Kissen, bezeichnet das Höchste, was Rembrandt in der Wiedergabe des Nackten geleistet hat.

Sittenbildliche Darstellungen hat Rembrandt in dieser Zeit vornehmlich radiert. Wie echt der Rattengiftverkäufer (1632; B. 121), wie lustig die Pfannkuchenbäckerin (1635; B. 124)!

Endlich seine Landschaftsgemälde. Groß, ernst in den Linien, wahr und phantastisch zugleich, sind auch sie ganz in helldunkle Luft- und Lichtstimmungen getaucht. Zu den frühesten gehören die bei Mrs. Gardner in Boston, beim Fürsten Czartoryski in Krakau, das Flußbild in Amsterdam und der Bergabhang in Braunschweig, zu den wirkungsvollsten die Lichtblick-Landschaften der Sammlung Wallace und des Oldenburger Museums. Schlichtere Motive spiegeln seine gleichzeitigen Landschaftsradierungen wider, wie die Ansicht von Amsterdam (B. 210), die Windmühle (B. 233) und die ländlichen Hütten (B. 225, 226).

Neue Gebiete gab es für Rembrandt nach 1642 nicht mehr zu erobern. An der Vertiefung seiner Kunst aber arbeitete er unablässig weiter. Sie wird immer ruhiger, immer breiter, immer wärmer mit oft prächtig aufleuchtenden Einzelfarben. Ein großes Gruppenbildnis taucht erst beim Abschluß dieses Zeitraums wieder auf: die Anatomie des Dr. Deymann von 1656 im Reichsmuseum; das leider nur als Bruchstück erhaltene Gemälde packt durch die mantegneske Verkürzung des fast von vorn gesehenen Leichnams und die Leuchtkraft seiner Färbung. An fremden Bildnissen ist diese Zeit Rembrandts, da die subjektive Auffassung der Nachtwache die Besteller abgeschreckt hatte, nicht so reich wie die vorige. Aber



Der Raub des Ganymed. Gemälde von Rembrandt.

Nach dem Original in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Bildnisse wie die Halbfiguren des Mannes mit dem Falken und der Dame mit dem Fächer (1643) im Grosvenor House zu London, wie der lichtumstrahlte Nikolas Bruyningh (1652) in Kassel, wie der vornehm vollendete Jan Six (1654) der Sammlung Six in Amsterdam, gehören zu den schönsten Bildnissen der Welt. Seine Selbstbildnisse, wie das in Kassel von 1654, zeigen sein allmähliches Altern. An die Stelle der Saskia tritt seit 1652 seine jugendfrische Haushälterin Hendrickje Stoffels, die uns einnehmend genug aus ihrem Louvrebild anblickt. In einem kleinen Bilde der Glasgower Art Gallery hat Rembrandt sich mit ihr dargestellt, wie er ihren Akt malt. Immer machtvoller werden die lebensgroßen Studienbilder nach alten, runzligen, oft orientalisch gekleideten Greisen, deren Schönheit es ihm, wie Ribera (S. 253), angetan hatte. Deutlicher tritt seine Stilwandlung nirgends hervor, als wenn man seinen



Die heilige Familie. Gemälde von Rembrandt in der Kasseler Galerie. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

sorgfältig modellierten, von kühlem Helldunkel umspielten „Rabbiner" von 1638 in Chatsworth mit dem ganz in Farbenglut und Goldton gehüllten, breit und dickfarbig hingesetzten „Alten" von 1654 in Dresden vergleicht. Übrigens gehören einige seiner radierten Bildnisse dieser Zeit, wie das des lesend am offenen Fenster stehenden Jan Six (1647, Bartsch 285) und das des im Sessel ausruhenden alten Haaring (um 1655, B. 274), zu seinen allerköstlichsten Schöpfungen.

Alttestamentliche Gemälde dieser Epoche Rembrandts, wie die landschaftlich zauberischen Susannenbilder (1647) in Berlin und Paris, wie die sittenbildlich innenräumlichen Tobiasdarstellungen in Berlin (1645) und bei Cook in Richmond (1650), wie die träumerische „Vision Daniels" (1650) in Berlin, zeichnen sich durch ihre malerisch-poetische Stimmung aus, während der lebensgroße Segen Jakobs in Kassel (1656) durch die Wucht seiner ruhigen Anordnung, die Flüssigkeit seiner goldenen Tonmalerei und die Innigkeit seiner warmen Beseelung überrascht.

Unter Rembrandts christlichen Darstellungen dieser Zeit zeichnen sich zunächst die bürgerlich-häuslichen „heiligen Familien" in Downton Castle (1644), in Petersburg (1645) und in Kassel (1646; Abb.) durch die Vertiefung ihrer durchgeistigten Sittenbildlichkeit aus. Auf der

Höhe seines malerischen und seelischen Könnens stehen die feinen Emmausbilder in Kopenhagen und im Louvre (1648) und der köstliche „Christus als Gärtner" (1651) in Braunschweig. Unter seinen christlichen Radierungen dieser Zeit folgt auf den reuigen Petrus (1645, B. 96) gleich das berühmte „Hundertguldenblatt" (1650, B. 74), das Christus, Kranke heilend, in ungewöhnlicher Größe darstellt; alle übertrifft jedoch der mächtige Christus in Emmaus (1654, B. 87; Abb.) an strahlender Einfachheit, die Kreuzabnahme bei Fackelschein (1654, B. 83) an mystischer Stimmung, das prächtige Ecce-Homo (1655, B. 76) an geschichtlich realistischer und doch malerisch packender Anordnung.



Christus in Emmaus. Radierung von Rembrandt. Nach dem Original im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden.

Auch Rembrandts Landschaftsgemälde, wie die kraftvoll schlichte Winterlandschaft (1646) und die poetische Ruinenlandschaft (um 1650) in Kassel, die mächtig wirkende „Windmühle" in Bowood, erreichen jetzt die tiefste Beseelung innerhalb der großartigsten und ruhigsten Anordnung. Von seinen zwanzig Landschaftsradierungen dieser Zeit aber leisten schon „die drei Bäume" mit dem Regenschauer (1643, B. 212; Abb. S. 388) ein Höchstes an malerisch und seelisch gleich stimmungsvoller Durchbildung eines schlichten Naturmotivs.

Auch als „Stilleben"-Maler war Rembrandt, wie seine „geschlachteten Ochsen" im Louvre und in Glasgow (1655) zeigen, ein kühner Neuerer, der ein Nichts durch die Kraft der Farbe und des Helldunkels zu einem echten Kunstwerk zu gestalten verstand; von seinen Radierungen dieser Art gehört das ruhende Schwein (1643, B. 157) wenigstens technisch zu den besten Leistungen der Griffelkunst.

Die trübe Stimmung, in der Rembrandt sich 1657 nach dem Verluste seines Vermögens befand, spricht sich in dem geistigen Ausdruck und der grauen Tonmalerei seines gramvollen Selbstbildnisses von diesem Jahre in Dresden aus; aber schon das Selbstbildnis von 1659 in London zeigt ihn beruhigten Blickes. Auch Hendrickje Stoffels tritt uns noch wiederholt, vortrefflich gemalt, entgegen, einmal, in Edinburg (1657), sogar im Bett. Übrigens übernahm Rembrandt es jetzt wieder öfter, Bildnisse auf Bestellung zu malen. Zu den schönsten Einzelbildnissen gehören die eines alten Herrn in orientalischer Tracht und einer alten Dame (um 1662) in London. Die höchste Höhe seiner Gruppenmalerei aber bezeichnet sein Regentenstück von 1661 im Reichsmuseum, das die Vorsteher der Tuchhalle, die „Staalmeesters", darstellt, fünf schwarzgekleidete Herren im Hut nebst einem hinter ihnen hervorblickenden Diener an rot bedecktem Tische (Abb. S. 389). Wunderbar groß und ruhig, doch innerlich lebendig ist die Anordnung, wunderbar stark und fein die Farbe innerhalb des heißen Gesamttones. Alles ist künstlerisch vereinheitlicht und durchgeistigt; und diesem Prachtbilde innerlich verwandt erscheint das machtvolle Familiengruppenbild (nach 1666) in Braunschweig.

Zu den breit, duftig und tonig gemalten „Historien“ dieser Spätzeit Rembrandts endlich gehören, außer dem reifen, ruhigen, leuchtenden Bilde der sogenannten „Judenbraut“ in Amsterdam, z. B. „Moses, die Gesetzestafeln zerschmetternd“ und „Jakob, mit dem Engel ringend“ (um 1660) in Berlin, „David und Saul“ (1665) im Haag, die ergreifende „Geißelung Christi“ in Darmstadt (1668) und die dramatisch beseelte „Rückkehr des verlorenen Sohnes“ in Petersburg.

Überall steht Rembrandt, im Grunde derselbe in seiner Frühzeit und Spätzeit, auf dem Boden selbst erschauter Natur, immer erreicht er zunächst durch Licht und Schatten, durch Ton und Farbe, die er nur in seiner Jugend anders aufzufassen und zu verteilen liebt als in seinem Alter, die künstlerische Durchgeistigung seiner Bilder. Immer trägt er den Maßstab, mit dem er die Dinge nicht rechnend, sondern empfindend mißt, in sich selbst; und wie feinfühlig dieser Maßstab ist, bezeugt das begeisterte Mit- und Nachempfinden der Kunstfreunde aller Zeiten und Völker.

Die Altersgenossen Rembrandts, die, ohne seine Schüler gewesen zu sein, seinen Spuren folgten, wie sein Leidener Landsmann und Mitschüler bei Lastman Jan Lievens (1607—1674) und wie Moyaerts Schüler, der Amsterdamer Salomon Koninck (1609—56), nähern sich ihm doch nur bis zu bescheidener Entfernung. Auch von den zahlreichen wirklichen Schülern Rembrandts haben die Bildnis- und Historienmaler, wie Jacob Backer (um 1609—1651), der immerhin packende Amsterdamer Regentenstücke malte, wie Govert Flinck (1615 bis 1661), dessen „Schützenfest zur Feier des Westfälischen Friedens“ in Amsterdam alle seine „Historien“ aufwiegt, wie Ferdinand Bol (1616—80), der fruchtbare Meister, der nur allzubald ins akademische Fahrwasser einlenkte, und Gerbrandt van den Eeckhout (1621 bis 1674), der seine meist kleinfigurigen Bilder mit etwas frischerem Eigenleben erfüllte, die Kunst nicht mit neuen Gesichtspunkten bereichert. Der jüngste von ihnen, Aert de Gelder (1645—1727), ist insofern von Bedeutung, als er Rembrandts Art in etwas aufgelockerter Pinselführung und etwas brandigerer Farbe, doch ohne akademische Glätte ins 18. Jahrhundert hinüberführte. Gerade wegen der „akademischen“ Unterströmung in der Kunst Flincks und Bols aber wurden diese zur Ausschmückung des neuen Amsterdamer Rathauses (S. 357) mit Gemälden herangezogen, die heute freilich keine Wirkung mehr ausüben.

Einige Sittenmaler hingegen, die als Rembrandts Schüler an seine kleinen Bilder mit helldunklen Innenräumen anknüpften, haben seine Anregungen wirklich weiterentwickelt. Auf Dou, den Schüler seiner Leidener Frühzeit, kommen wir zurück. Von seinen Amsterdamer Schülern dieser Art hielt der Haarlemer Hendrik Heerschop (um 1620—72) sich in ziemlich ruhigen Gleisen, war der Dordrechter Samuel van Hoogstraten (1626—78), der in Dordrecht ansässig blieb und sogar ein Buch über seine Kunst schrieb, ein weitgereister, vielseitiger und energischer Meister, der in seinen häuslichen Sittenbildern, wie der hellblau und gelb gekleideten „kranken Dame“ in Amsterdam, kräftig und zart zugleich jene Klänge anschlug, die Meister wie Maes und Pieter de Hooch weiterentwickelten. Auch dieser Nicolas Maes (1632—93), Dordrechter von Geburt wie Hoogstraaten, war wirklicher Schüler Rembrandts gewesen und arbeitete in Amsterdam. Seine schlichten Darstellungen aus dem häuslichen Kreise, wie die „Wiege“, die „faule Magd“ und die „holländische Hausfrau“ (1655) in London, die lesende Frau in Brüssel, die Äpfel schälende Frau in Berlin, die „betende Alte“, die „junge Träumerin“ und die beiden Spinnerinnenbilder in Amsterdam, sind von

außerordentlicher Kraft und Wärme der Formen- und Farbensprache, in der ein frisches, tiefes Rot wirksam neben Schwarz und Weiß gesetzt ist. Nach einem Aufenthalt in Antwerpen malte er später bauschigere, „posierende" Bildnisse, wie das von 1675 in Amsterdam. Der seltenste und eigenartigste Rembrandtschüler dieses Schlages aber war Karel Fabritius (S. 399), den wir, wie Pieter de Hooch, zu den Delfter Meistern stellen.

Vorzugsweise als Landschafter knüpfte der Amsterdamer Philipp Koninck (1619—1688) an seinen Lehrer Rembrandt an. Er liebte es, wie seine Bilder in Berlin und Dresden, in Schwerin, in London und in Amsterdam zeigen, weite Blicke von Dünenhügeln über



Die drei Bäume. Radierung von Rembrandt. Nach dem Original im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden. Vgl. Text, S. 386.

die von Kanälen und Flüssen durchschnittenen, von Bäumen und Buschwerk durchwachsenen Niederungen zu malen, sie mit fliegenden Wolkenschatten zu beleben und in ein feingestimmtes, braun und grünlich schillerndes Farbengewand zu kleiden.

Aber auch außerhalb der Schule Rembrandts gedieh die Amsterdamer Malerei. Als Rembrandt es 1642 mit den Bestellern von Bildnissen verdorben hatte (S. 382 und 384), trat Bartholomäus van der Helst (1613—70), der geschickte Schüler des Nikolas Elias (S. 377), seine Erbschaft an; und die Herzen aller Gegner der „neuen Richtung" Rembrandts flogen ihm zu. Sprechend „ähnlich" faßt er die Individuen auf, lebendig gruppiert er sie, weich und plastisch zugleich modelliert er Köpfe und Hände; nur ein leichtes Helldunkel umspielt seine natürlichen Farben. Wer würde seine mächtige Schützenmahlzeit von 1648 in Amsterdam nicht bewundern? Sonderlich warm aber wird uns nicht dabei ums Herz. Seine achtzehn Bildnisgruppen und Einzelbildnisse in Amsterdam genügen völlig, ihn kennen und schätzen zu lernen.

Die Amsterdamer Landschaftsmalerei beherrschte neben Rembrandt kein Geringerer als Jakob van Ruisdael (S. 373), der sich 1657 in Amsterdam niedergelassen hatte. Von Ruisdaels Amsterdamer Schülern erwarb sich Meindert Hobbema (1638—1709), den de Roever und Michel behandelt haben, noch größeren Nachruhm als er selbst. Die Nachwelt bezahlt die Bilder des Schülers dreimal so hoch wie die des Lehrers. Unseres Erachtens stehen freilich auch Hobbemas beste Landschaften an künstlerischem Gehalt den besten Ruisdaels und Rembrandts nicht gleich. Aber großartig sind sie in ihrer schlichten, kraftvollen Natürlichkeit, in ihrer breiten und doch sorgfältigen Durchführung. Waldbäume, Wassermühlen, Dorfstraßen, Durchblicke zwischen Baumstämmen auf rotdachige Bauernhäuser im sonnigen Mittelgrunde,



Die Staalmeesters. Gemälde von Rembrandt im Reichsmuseum zu Amsterdam. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 386.

auf den Kirchturm in klarer Ferne, sind seine schlicht der Heimat und den deutschen Grenzgebieten abgelauschten Lieblingsmotive, die er in seiner besten Zeit mit seltener Kraft und Klarheit durcharbeitet. In den Bäumen des Vordergrundes pflegt das knorrige graue Astwerk, fast stilisiert, betont zu sein. Seine Mittelgründe sind meist von hellem Lichte durchstrahlt. Innerhalb seiner besten Werke der 1660er Jahre läßt sich ein Wandel von kühl-olivgrüner zu goldig-brauner Gesamtstimmung verfolgen. Charakteristisch für jene ist das größere, charakteristisch für diese das kleinere Dresdener Bild. Zu den schönsten gehören die Wassermühlen in Amsterdam, in Antwerpen, im Louvre (Abb. S. 390), in der National Gallery, aber auch in der Bridgewater Gallery, in der Wallace Gallery, im Buckingham Palace und beim Marquis of Bute in London, die Landschaften mit der Eschenallee, mit der Eichengruppe und mit der leuchtenden Backsteinruine von Brederode in der National Gallery. Die englischen Privatsammler haben den Meister von jeher bevorzugt.

An die nationalen Amsterdamer Landschafter schließen sich die Seemaler an, die dem grauen Küstenmeere Hollands seine wahren Züge in Sturm und Stille abgewannen. Als

Bahnbrecher gilt Jan Porcellis von Gent (um 1584—1632), der in Amsterdam, wie in den meisten Seestädten Hollands, allerdings nur vorübergehend malte. Seine Bilder, die man z. B. in Berlin und München kennen lernt, zeichnen sich durch ihre unmittelbare Wiedergabe des Seelebens in bald braungrauer, bald silbergrauer Färbung aus. Auf seinen Schultern steht Simon de Vlieger von Rotterdam (um 1601—53), der sich allmählich von archaischer Befangenheit zu freier Reife, von grauem Ton zu feiner Farbenfrische herausarbeitete. Wie herb noch sein Seesturm in Dresden, wie frei und frisch seine Bilder in Wien, in Schwerin, in Kopenhagen und besonders in Amsterdam! An seine reifsten Bilder knüpft der Amsterdamer Jan van de Cappelle (um 1625—1675) an, der die ruhigen oder leichtgewellten Wasserflächen seiner Heimat in der Glut nordisch gedämpften und doch innerlich heißen Sonnenscheines darzustellen und mit friedlichem, farbigem Schiffsverkehr zu beleben verstand. Man lernt ihn in Berlin und Wien, in Amsterdam und im Haag, am besten aber in London kennen, in dessen Privatsammlungen auch er kostbar vertreten ist. Dann folgen die van de Velde, die Michel und Haverkorn van Rijswijk behandelt haben. Der Leidener Willem van de Velde der Ältere (1611—93), der sich 1635 in Amsterdam, 1673 als Hofmaler in London niederließ, war in noch etwas trockenen Gemälden und äußerst genauen Zeichnungen ein Hauptschilderer der holländisch-englischen Seekriege. Das Reichsmuseum besitzt zwölf Bilder seiner Hand. Sein Sohn und sein und de Vliegers Schüler Willem van de Velde der Jüngere (1633—1707), der ebenfalls als englischer Hofmaler starb, gilt als der „Rafael der Seemaler". In seinen besten Bildern, wie dem berühmten „Kanonenschuß" in Amsterdam, hat er das atmosphärische Leben über den nordischen Meeren mit seinem durch Nebelflöre oder Wolkenschleier verhaltenen Sonnenlicht kühler und schlichter, aber auch noch zarter und weicher dargestellt als Cappelle. Selten sind seine künstlerisch etwas ungleichen Bilder nicht; ihrer 15 sieht man in Amsterdam, 14 in London. Mit Ludolf Bakhuysen


Wassermühle. Gemälde von Meindert Hobbema im Louvre. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 389.

von Emden (1631—1708) aber, dem Amsterdamer Modemaler, unter dessen Lehrern der tüchtige Amsterdamer Seemaler Hendrik Dubbels (um 1621—76) Beachtung verdient, geriet die holländische Seemalerei in offensichtlichen Verfall.

An die Amsterdamer Landschafter schließen sich aber auch die Maler des holländischen Weidelebens mit seiner behäbigen zahmen Tierwelt an. An ihrer Spitze steht Paul Potter (1625—54), der in Amsterdam Schüler seines Vaters, des vielseitigen Pieter Potter von Enkhuysen (1600—52), war. Paul Potter bemühte sich erfolgreich, das Leben der holländischen Viehweiden mit photographischer Treue, wie wir sagen würden, auf die Leinwand zu



Die sich spiegelnde Kuh. Gemälde von Paul Potter im Haager Museum. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

bannen. In seinem Eigenleben hat kaum ein anderer jedes besondere Tier so liebevoll beobachtet und wiedergegeben wie er. Daneben sieht er im Vordergrund jedes Blatt am Baum, jedes Kraut am Boden, jede Falte im Fell seiner Pferde, Rinder und Schafe. Wo er sich zu großen Darstellungen versteigt, wie in seinem berühmten lebensgroßen Stier im Haag, wirkt er dadurch hart und aufdringlich. In vielen seiner kleineren Bilder aber, die man in allen Hauptgalerien findet, hat er es vortrefflich verstanden, scharf aufgefaßte Einzelheiten mit sonniger, ja duftiger Gesamtwirkung in Einklang zu bringen. Zu den schönsten gehört „die Kuh, die sich spiegelt", im Haag (Abb.).

Aus der Fülle verwandter Meister ragt zunächst Karel Dujardin (1622—78) hervor, ein Schüler Berchems, der hauptsächlich halb oder ganz italienisch wirkende sonnige Viehweiden mit silberweiß geränderten Wolken am lichten Himmel malte, um sich später, vielseitig genug, wie sein weiches, rührendes Bildnis Potters und sein Regentenstück in Amsterdam beweisen, auch an der nationalen Bildnismalerei zu beteiligen. Vor allem aber ist Adriaen van de

Velde (1636—72), der Bruder Willem van de Veldes des Jüngeren, als vielseitiger und feinfühliger Weidemaler zu nennen. Seine Lehrer waren sein Vater, Wynants und Wouwerman. In seinen berühmten Weidebildern zu London, Paris, Dresden, Berlin, Wien usw. erscheint er weicher und toniger als Potter, hier und da aber doch durch die italienische Anempfindung Berchems und Dujardins berührt. Den nationalen Landschaftern reiht er sich nicht minder geistvoll durch seine Darstellungen verschiedenartiger Vorgänge im Freien an. Seine Strandbilder im Haag und in Kassel, seine Winterbilder in Dresden und in London, die „Familienausfahrt", die „Fähre" und das Jagdbild in Amsterdam zeichnen sich durch die Unmittelbarkeit ihrer Wiedergabe der Natureindrücke, die Sicherheit ihrer geschmackvollen Formensprache und die Klarheit ihrer Luftstimmung aus.

An der nationalen Architekturmalerei beteiligte sich Amsterdam besonders durch die großen, breit, kräftig und doch weich hingesetzten, von herrlichem Lichte durchspielten Innenraumdarstellungen Emanuel de Wittes (1617—72), dessen Hauptbilder sich in Amsterdam, im Haag, in Rotterdam und in Berlin befinden, sowie durch die kleinen, sauber, fast kleinlich durchgeführten Stadtbilder Jan van der Heydes (1637—1712), die in allen Hauptgalerien Europas bewundert werden.

Endlich die nationale Stilleben- und Blumenmalerei Amsterdams. Willem Kalf (1622—93), ein Schüler Hendrik Gerritsz Pots (S. 370), malte in seiner Jugend frische, warmgetönte kleine Küchenstücke, wie das in Dresden, später feine, kühlgetönte, mit Gläsern und Pokalen ausgestattete Stilleben, wie die drei in Berlin; Rachel Ruysch (um 1665—1750) aber, die gefeierte Blumenmalerin, wand mit dem Pinsel die köstlichsten Sträuße, in denen frisches Naturgefühl und dekorativer Farbensinn sich innig verbanden.

Den formenglatten Italismus vertrat in der Amsterdamer Großmalerei Jacob van Loo (1614—70), der jedenfalls seiner „Richtung" folgte, als er 1662 nach Paris zog. Doch ließ er in Amsterdam einen gelehrigen Schüler in Eglon van der Neer (um 1636—1703) zurück, der später Hofmaler des Kurfürsten Johann Wilhelm in Düsseldorf wurde. Als Landschafts- und Blumenmaler dieser Richtung sind Justus van Huysum (1659—1706) und sein Sohn Jan van Huysum (1682—1742) zu nennen. Den schließlichen Sieg der akademischen Richtung in Amsterdam aber hatte schon jener Gerard de Lairesse (S. 347) eingeleitet, der 1667, zwei Jahre vor Rembrandts Tode, in Amsterdam einzog und hier einen reichen Wirkungskreis fand.

In den nördlich von Amsterdam gelegenen Städten Alkmaar, Kampen, Zwolle und Deventer war mancher tüchtige Künstler zu Hause, der es in Haarlem oder Amsterdam zu hohem Ansehen brachte. Anderseits hatte sich in Kampen ein in seiner kleinen Art bahnbrechender Amsterdamer, Hendrik van Avercamp, niedergelassen (S. 379). Von den Meistern aber, die hier zu Hause waren und ansässig blieben, kommen nur die Terborchs von Zwolle in Betracht, denen Bode, Bredius, Moes und Michel Untersuchungen gewidmet haben. Der berühmteste von ihnen, Gerard Terborch der Jüngere (1617—81), der sich nach weiten, Spanien einschließenden Reisen in Deventer niederließ, wird von manchen Kennern für den größten holländischen Meister nach Rembrandt gehalten. In Zwolle war er Schüler seines Vaters, der der Lastmanschen Richtung angehörte; in Haarlem war er Schüler Pieter de Molyns (S. 371) gewesen. Mittelbar haben ihn Frans Hals, Rembrandt und Velázquez beeinflußt. In seiner besten Zeit malte er vorzugsweise feine kleine Bildnisse und schlicht

und vornehm aufgefaßte Sittenbilder aus den höheren Lebenskreisen. Den malerischen Reiz weißer Atlaskleider, die er stofflich ohne Aufdringlichkeit darstellte, hat er vor allen anderen entdeckt. Seinen sittenbildlichen Schilderungen, die wenig Figuren in reizvoll getönten Zimmern in ruhige, manchmal novellistische Fäden anspinnende Beziehungen zueinander setzen, hat er die vornehmste malerische Wirkung verliehen. Weder glatt noch breit in seiner Pinselführung, weiß er in seinen besten Bildern, wie Velázquez, jede Technik zu überwinden, so daß man meinen könnte, sie seien „mit dem bloßen Willen gemalt". Fein zusammengestimmte natürliche Farben bringt er innerhalb eines zarten grauen Gesamttones zur vornehmsten Wirkung. Seine „ärztliche Konsultation" im Berliner Museum, das zehn Bilder seiner Hand besitzt, erinnert noch an Frans Hals. Seine kleinfigurige Darstellung des Münsterischen Friedenskongresses, die in der Nationalgalerie zu London hängt, bezeichnet den Übergang. Rembrandts Einfluß zeigen höchstens einige Bilder der fünfziger Jahre, wie die „Depesche" im Haag, das „Konzert" im Louvre, schließlich, in blondwarmen Ton übergehend, „zwei Paare" von 1658 in Schwerin. Auf der Höhe seiner eigensten Richtung stehen seine silbergrauen Bilder der sechziger Jahre von der „Musikstunde" im Louvre an (1660) bis zu seinem großen Regentenstück (1669) in der Ratsstube zu Deventer. Hierher gehören seine sogenannte „Väterliche Ermahnung" in Amsterdam und Berlin, hierher die „Dame, die sich die Hände wäscht", in Dresden (Abb. S. 394). Seinen Hauptschüler, Kaspar Netscher, lassen wir dem Haag. Mittelbar aber steht die ganze Schar der Vertreter des „höheren Genre" unter seinem Einfluß.

Leiden, die feine Gelehrtenstadt, die im 16. Jahrhundert die Führung in der Entwickelung der holländischen Malerei besessen (S. 167 ff.), war auch im 17. Jahrhundert die Vaterstadt des größten holländischen Malers. Aber wie Rembrandt selbst, verließen Lievens, van Goyen, Metsu, Willem van de Velde ihre stille Heimat, um auswärts ihr Glück zu suchen; und von den Malern, die in Leiden ansässig blieben, gewannen nur wenige weitreichenden Einfluß. Jacob van Swanenburgh (um 1580—1638), der Leidener Vertreter der aus Elsheimers Anregungen hervorgegangenen Richtung, wird wenigstens als erster Lehrer Rembrandts allgemein genannt. Aber die Vertreter der großen Bildnismalerei Leidens, an deren Spitze Joris van Schooten (1587—1651) mit seinen acht Schützenstücken im dortigen Museum steht, gelangten so wenig zu Weltruhm wie die Leidener Landschafts-, Tier- und Stillebenmaler, mit Ausnahme van Goyens, dem wir im Haag begegnen werden. Von selbständiger Bedeutung wurde nur die sittenbildliche Schule, die sich in Leiden im Anschluß an Rembrandts Frühzeit entwickelte. Der Hauptschüler Rembrandts in seiner Vaterstadt war Gerard Dou (1613—75); und Gerard Dou, über den Martin ein gutes Buch geschrieben, war das Haupt der sittenbildlichen Klein- und Feinmaler Hollands. Mit feinem, wenn auch nicht eigentlich spitzem oder glattem Pinsel schilderte er häusliche Vorgänge aus dem Leben seiner Mitbürger. Die Bauernraufereien und die Trinkstuben lagen ihm ebenso fern wie das Treiben der vornehmen Herren in Samt und Seide. Oft weiß er seinen Bildern einen gemütlichen, manchmal einen humoristischen Anflug zu verleihen; und er hat eine Vorliebe für eine besondere Art der räumlichen Stilisierung seiner Darstellungen, indem er sie an ein offenes Phantasiefenster verlegt, durch das man in ein von feinem Helldunkel erfülltes Zimmer hineinblickt. Die äußere Fensterbrüstung schmückt er manchmal sogar mit antikisierenden Steinreliefs. Mit kleinen Bildnissen, wie dem von Rembrandts Mutter in Dresden, fing er an. Reuige Magdalenen und Einsiedler folgten. Sich selbst hat er unzählige Male dargestellt, oft hinterm Bogenfenster

malend, zeichnend, rauchend oder sinnend. Alte und Junge belauscht er beim Schreiben, beim Lesen, beim Spinnen, beim Federschneiden. Der Zahnarzt, der Schulmeister, der Geiger, der Heringsverkäufer, der Astronom, der Doktor, die Köchin, das Mädchen, das Trauben pflückt oder Blumen begießt, sind seine Lieblingsgegenstände. Nachtstücke mit Kerzenlicht sind z. B. die Abendschule in Amsterdam, die ärztliche Untersuchung in Dresden. Zu seinen Hauptbildern gehören die „wassersüchtige Frau" im Louvre und der „Marktschreier" in München. Wiederholt hat er sich oft. Am stärksten ist er in Dresden und München vertreten. Dann folgen Paris und Petersburg; aber auch Amsterdam besitzt noch acht Bilder seiner Hand. Zu den Lieblingsmeistern der Laien wird er immer gehören.



Dame, die sich die Hände wäscht. Gemälde von Gerard Terborch dem Jüngeren in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 393.

Die bestrittene Überlieferung, daß **Gabriel Metsu** (um 1630—67), der künstlerisch feinste Leidener Sittenmaler, Dous Schüler gewesen sei, erscheint uns immer noch glaubwürdig, wenngleich seine Jugendbilder mannigfachen Inhalts oft mehr an die „Gesellschaftsmaler" der Hals-Schule als an Dou erinnern. Sich selbst fand er erst in den fünfziger Jahren in Amsterdam, nicht unbeeinflußt durch die fortgeschrittene freiere Auffassung Rembrandts. In seinen besten Bildern, die dem letzten Jahrzehnt seines kurzen Lebens entstammen, malte er Vorgänge aus dem behaglichen Dasein der Amsterdamer Bürger, in Formen und Farben innerlicher vereinheitlicht und flüssiger behandelt als die Darstellungen Dous. Seine Frühstücksbilder in Dresden (Abb. S. 395), in Karlsruhe, in Amsterdam, seine Marktbilder mit Wild- und Geflügelverkauf in Dresden, in Kassel, im Louvre, seine Musikszenen in London, im Haag, im Louvre, in Kassel, seine Liebesgeschichten in Karlsruhe, im Louvre und in der Galerie Arenberg

zeigen ihn auf der Höhe seines Könnens. Die dunklere Farbenglut, die es ihm in Amsterdam anfangs angetan, vertauschte er bald mit einem kühleren Grau.

Ein sicherer Schüler Dous war Frans van Mieris der Ältere (1635—81), der reichere und mannigfaltigere Gegenstände malte als sein Lehrer, jedoch über der peinlichsten und stofflichsten Durchbildung aller Einzelheiten die malerische Gesamthaltung nicht vernachlässigte. Manchmal, wie in seinem Dresdener Kesselflickerbild, ließ er sich zu dem Treiben der unteren Volksschichten hinab, öfter aber stieg er zu dem eleganten Leben der oberen Zehntausend empor. Auch bei ihm spielen Damen in rauschenden Atlaskleidern eine Hauptrolle. Sittenbildlich aufgefaßte Bildnisse kleinen Maßstabes gehören zu seinen Lieblingsdarstellungen. Glatter und „akademischer" wurde er, wenn er sich an mythologische oder allegorische Gegenstände wagte. In München ist er mit 15, in Dresden mit 14, aber auch in den bekannten anderen Sammlungen ist er reichlich, in den Uffizien sogar mit 10 Bildern vertreten. Sein Sohn und Schüler Willem van Mieris (1662—1747) ging von der sittenbildlichen Richtung seines Vaters aus, bevorzugte indessen bald, dem sich ändernden Zeitgeschmack entsprechend, poetische, mythologische und allegorische Gegenstände, die er in kleinen Bildern sauber, glatt und geistlos zur Darstellung brachte.



Liebespaar beim Frühstück. Gemälde von Gabriel Metsu in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Von den übrigen Schülern Dous, die der Leidener Schule ihr Gepräge gaben, kann hier als der frischeste und natürlichste nur noch Pieter van Slingeland (1640—91) erwähnt werden. Außerhalb der Schule Dous aber suchte und fand Jan Steen (um 1626 bis 1679), der Nikolaus Knüpfers (S. 366) Schüler während dessen Aufenthalt in Leiden gewesen war, seine eigenen Wege. Nach Smith hat Westrheene, zuletzt hat Hofstede de Groot

ihn zusammenfassend behandelt. Ungleich in seinem künstlerischen Vortrag, gehört er seinen besten, ziemlich kleinfigurigen Bildern nach doch zu den hervorragenden Meistern der holländischen Kunstgeschichte. Alles Darstellbare stellt auch er dar: Geschichten des Alten und des Neuen Testaments, mythologische Fabeln und Vorgänge der römischen Geschichte, Sprichwörter und Sittenbilder aus dem häuslichen Leben aller Stände: musikalische Unterhaltungen, Wirtshausszenen, Taufen, Hochzeiten, lustige Familiengesellschaften und Bauernfeste. Kein Holländer, außer Rembrandt und Wouwerman, erzählt so anschaulich, kein anderer so humoristisch, ja sarkastisch wie er. Humoristische Einzelgruppen finden sich selbst in seinen biblischen Bildern, die meist in derbe Volksszenen verwandelt sind. Seine Sittenschilderungen werden oft zur lachenden oder beißenden Satire. Seine Typen streifen manchmal an die Karikatur. In allen diesen Dingen ist er einzig. Dabei erscheint er in seinen besten Bildern zugleich als großer Maler, der die Probleme feiner Farbenabstufungen und Farbenverteilungen in magischem Helldunkel eigenartig und geistvoll, wenn auch mit einer gewissen Tonschwere zu lösen versteht. Berühmt sind in Amsterdam, das neunzehn Bilder seiner Hand besitzt, das „Nikolasfest“, der „Prinsjesdag“, die „kranke Dame“ und „nach dem Gelage“, in Deutschland z. B. die „Eheverschreibung“ in Braunschweig, das „Bohnenfest“ in Kassel, der „Streit beim Spiel“ in Berlin, die „Hagar“ in Dresden, die „Bauernschlägerei“ in München, in England besonders die sechs Bilder des Buckingham Palace. Gerade in England nahm im nächsten Jahrhundert Hogarth seine Richtung wieder auf.

Der Haag, die schöne Waldstadt unweit des Meeres, in der die Statthalter aus dem Hause Oranien wohnten, verhielt sich der Kunst und den Kunstwerken gegenüber mehr sammelnd als austeilend. Auch zur Ausschmückung des Huis ten Bosch (S. 357), einer der wenigen großen dekorativen Aufgaben, die der Malerei in Holland winkten, wurden neben den Flamen Jordaens und van Thulden Utrechter und Haarlemer Meister, wie Honthorst, Soutman und andere, herangezogen. Nur die Haager Bildnismalerei besaß einen Großmeister von selbständiger Bedeutung. Jan van Ravesteyn (um 1572—1657), dessen große Schützen- und Regentenstücke sich im Gemeindemuseum seiner Vaterstadt befinden, während das Mauritshuijs 25 Einzelbildnisse seiner Hand besitzt, gehört neben Frans Hals zu den Bahnbrechern der großen national-holländischen Bildnismalerei. Seine Stücke von 1616 und 1618 sind beinahe so frisch und keck hingesetzt wie die des Frans Hals, wenn auch derber in der Anordnung und schwerer im Ton. Später aber wurde er, wie seine Bilder von 1636 und 1638 zeigen, zahmer, ruhiger und kälter. Der Haager Meister der von Elsheimer beeinflußten Geschichtenmalerei, Moses van Uitenbroeck (um 1590—1648), der am besten in Braunschweig und in Kassel vertreten ist, kann sich recht wohl neben Lastman und Moyaert sehen lassen; und in Adriaen van de Venne von Delft (1589—1662), dessen Bilder man in Berlin, Kassel und Paris, am besten aber in Amsterdam kennen lernt, besaß der Haag einen kecken Übergangsmeister, der in der Art des Esaias van de Velde Winter- und Sommerlandschaften mit reichem, unmittelbar erschautem figürlichen Leben ausstattete. Vor allen wurde dann der Leidener Landschafter Jan van Goyen (1596—1656), den wir schon wiederholt gestreift haben, zum Haager. Van Goyen bildet ein Mittelglied zwischen Esaias van de Velde und Salomon Ruijsdael, geht aber in seiner reifen Spätzeit weiter als irgendein Landschafter des 17. Jahrhunderts in der Auflösung aller Lokalfarben in einen lichten, graubraunen Nebelflor. In seiner Art, die man freilich beinahe als Manier bezeichnen könnte, hat

er eine große Anzahl vortrefflicher holländischer Fluß- und Kanallandschaften geschaffen, in denen gerade der holländische Himmel mit seiner von warmem Sonnenlicht durchleuchteten Nebelatmosphäre sich künstlerisch eigenartig widerspiegelt. An die feste, befangene Art Esaias' van de Velde erinnern seine Frühbilder, wie die von 1621 in Berlin, das von 1625 in Bremen. In seiner mittleren Zeit, der z. B. die Dünenlandschaft von 1631 in Gotha und der Ziehbrunnen von 1633 in Dresden angehören, löst er die Lokalfarben bereits in einen gelbgrauen Ton auf, erfüllt diesen aber noch nicht mit dem Lichte, über das er später verfügt, und stellt die Bäume noch in konventionellen rundlichen Umrissen mit gleichförmig getupftem Baumschlag dar. Erst 1640 hatte auch er sich selbst gefunden. Die Umrisse seiner Gelände und Bäume werden jetzt frei und natürlich, die Pinselführung wird leicht und locker, der Tonschleier licht und duftig. Statt aller seien die köstlichen, klaren Dresdener Flußlandschaften „Sommer" und „Winter" (1643) und seine vier Louvrebilder von 1644—53 genannt, die in ihrer Art wirkliche Meisterwerke sind.

Auch der berühmte Sittenmaler Kaspar Netscher von Heidelberg (1639—84) war nur eingewanderter Haager. Er war Terborchs Schüler in Deventer gewesen, ohne dessen Feinheiten zu erreichen. Alles in allem steht er mit seiner Vorliebe für die höhere Gesellschaft, für lichte Seidenkleider, für sittenbildlich aufgefaßte kleine Bildnisse, für Musikszenen und häusliche Vorgänge bei eleganter Pinselführung und warmer Färbung dem alten Mieris am nächsten, wurde aber allmählich in Schäferszenen und ähnlichen Gegenständen noch glatter und kälter, in Bildnissen bauschiger und absichtlicher als dieser. In Dresden ist er mit neun, in Amsterdam mit zehn Bildern vertreten. Hier wie dort kann man seine Entwickelung gut verfolgen.

Auf die Nachfolger aller dieser Meister können wir nicht eingehen. Einheimische Künstler von Bedeutung besaß der Haag nur noch auf dem Gebiete der Stillebenmalerei. Alle übrigen Haager Meister dieser Art aber überragte Abraham van Beyeren (1620—74), der hauptsächlich wegen seiner lebensgroßen Fischbänke und Frühstückstische, wie der in Amsterdam, in Berlin, in Dresden, die er breit und flüssig hinsetzte und mit seltener Farbenkraft ausstattete, zu den großen Meistern seines Faches gezählt wird.

Ein überaus frisches und feines, wenn auch nicht durchweg bodenständiges Kunstleben entfaltete sich im 17. Jahrhundert in Delft. In der Bildnismalerei gaben hier verschiedene Mitglieder der unter sich verschwägerten Familien Mierevelt und Delff den Ton an. Der Hauptmeister war Michiel Jansz Mierevelt (1567—1641), der als Vorgänger Ravesteyns im Haag und Frans Hals' in Haarlem bezeichnet werden muß. Mit einem Fuße steht er noch in der Art des 16. Jahrhunderts, strebt aber, wie schon sein Schützenfest von 1611 im Delfter Rathaus zeigt, mit eigenen rüstigen Kräften zur Freiheit des 17. Jahrhunderts heran. Aus der großen Bildnisschule, die er in Delft gründete, sollen nach Sandrart über 10000 Bilder hervorgegangen sein, die in der ganzen Welt zerstreut sind. Man kann ihn am besten im Amsterdamer Reichsmuseum studieren, das 25 meist bezeichnete Bilder seiner Hand besitzt. Seine besten Schüler waren Paulus Moreelse (S. 366) und Jacob Delff (1619—61). In der erzählenden Malerei jener Art, die, wie die Lastmans, Moyaerts und Uitenbroecks, durch Elsheimer beeinflußt war, besaß Delft in Leonard Bramer (1595—1674) einen kraftvollen Meister, der manchmal, wie in seiner Dresdener „Verspottung" (1637) und in seinem Braunschweiger „Jesus im Tempel", schon zu so rembrandtartigen Wirkungen kommt, daß man ihn beim ersten Anblick nicht sowohl für einen derben Vorgänger als für

einen befangenen frühen Nachfolger des großen Leideners ansehen möchte. In der **Architekturmalerei** besaß Delft in **Hendrik Vliet** (um 1612—75) und **Gerrit Houckgeest** (um 1600 bis nach 1653) zwei Meister innerer Kirchenansichten, die neben Emanuel de Witte, Job Berckheyde und Delorme die Hauptmeister jener holländischen Kirchenmalerei sind, die dem nüchternen Inneren der weißgetünchten kalvinistischen Gotteshäuser durch die Feinheit ihrer Farbengebung und die Weichheit ihres Vortrags die höchsten malerischen Reize abgewinnt.

Auf dem Gebiete der **sittenbildlichen Gesellschafts- und Soldatenstücke** aus der Gefolgschaft des Dirk Hals (S. 369) gehören **Anton Palamedes** (1601—73) und sein



Ansicht der Stadt Delft. Gemälde von Jan Vermeer van Delft im Haager Museum. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Bruder **Palamedes Palamedes** (1607—38) zu den guten Meistern. Ihren besonderen Glanz aber erhält die Delfter Schule durch drei Meister der Sittenmalerei, die zu den höchstgefeierten Malern der Welt gehören und höchstens Maes und Terborch zu Mitbewerbern haben. Die Gegenstände der Bilder dieser Meister sind höchst einfach, erhalten aber durch gut beobachtete Licht- und Schattenbeziehungen ein besonders feines, räumlich bedingtes künstlerisches Leben. Die Kunst dieser Meister ist reine, stille Daseins- und Anschauungsmalerei. Ihre Reize liegen in der ruhigen Selbstverständlichkeit ihrer Zeichnung, in der frischen Weichheit ihrer sorgfältigen Malweise und in der Feinheit ihrer geistvollen Farbenwirkung innerhalb des zartesten Helldunkels. Einer dieser Meister, Karel Fabritius, war kein Delfter von Geburt, ließ sich aber, nachdem er in Amsterdam Rembrandts Schüler gewesen, in Delft nieder, wo er 1654 bei der Pulverexplosion ums Leben kam. Sein Schüler Jan Vermeer van Delft blieb seiner Vaterstadt treu. Pieter de Hooch aber, der Rotterdamer, der in Amsterdam starb und nur von 1655—65 in Delft lebte, schuf gerade hier im Anschluß an Fabritius

und Vermeer die Bilder, auf denen sein Weltruhm beruht. Außer Bode und Bredius verdanken wir namentlich Hofstede de Groot unsere heutige Kenntnis dieser Meister.

Von den wenigen erhaltenen Bildern des Karel Fabritius (um 1624—54) lassen zwar seine Bildnisse in Amsterdam und in Rotterdam erkennen, daß er Rembrandts Schüler gewesen; aber gerade in seinen wichtigsten Bildern, wie dem behelmten Landsknecht in Schwerin, der, vorgebeugt, um seine Muskete zu reinigen, vor lichter Mauer auf einer Bank sitzt, wie dem zauberhaft lebenswahren Distelfink im Haag, der vor heller Mauer auf seinem Kasten hockt, und wie „Tobias und seine Frau" in Innsbruck, die bewegt vor ihrem Hause sitzen, kehrt er das Rembrandtsche Helldunkel-Problem um: die Gestalten heben sich dunkler von der helleren Wand ab, auf die ihr Schatten fällt; und gerade hierin besteht der neuartige Reiz, den diese Bilder auslösen.



Das Kellerzimmer. Gemälde von Pieter de Hooch im Reichsmuseum zu Amsterdam. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 400.

Von Jan Vermeer van Delft (1632—1675) sind etwa 37 Bilder bekannt. Seine beiden landschaftlichen Stadtbilder, die berühmte, an Licht- und Farbenkraft, an Weichheit und Breite des Vortrags unerreichte Ansicht von Delft im Haag (Abb. S. 398) und das tief und voll gestimmte Delfter Straßenbild in der Sammlung Six zu Amsterdam, sind wahre Wunder schlichter und doch durch und durch künstlerischer Auffassung. Seine meisten übrigen Bilder geben einfache, oft mit einer, manchmal mit zwei, selten mit mehr Figuren geschilderte häusliche Vorgänge wieder, die lichtumflossen vor hellen Wänden dargestellt und von feinen Lokalfarben, in denen ein zartes Gelb neben lichtem Blau steht, getragen zu werden pflegen. Lebensgroß ist noch die frühe, aus vier Personen zusammengesetzte, ihrem Gegenstand nach verfängliche, ihren malerischen Eigenschaften nach aber unvergleichliche Dresdener Kuppelszene, in der statt des Blau noch ein starkes Zinnoberrot neben das Gelb gesetzt ist. Gerade die Art, wie Jan Vermeer blühende Lokalfarben mit zartem Helldunkel zu paaren versteht, ist unerreicht. Lebensgroß sind

auch noch zwei feine, durch einen dunklen Grund gehobene Mädchenköpfe des Meisters bei Steengracht im Haag und beim Herzog von Arenberg in Brüssel. Die übrigen Bilder sind meist Kniestücke oder Szenen mit weiter zurückstehenden ganzen Gestalten in kleinerem Maßstabe. Zu den schönsten gehören „das Glas Wein" in Braunschweig, die „Briefschreiberin" der Beitschen Sammlung in London, die „Briefleserinnen" in Dresden (Taf. 37) und in Amsterdam, die „Perlenschnur" in Berlin, die „Spitzenklöpplerin" im Louvre, das musikalische Trio bei Mrs. Gardner in Boston, das Küchenmädchen, das Milch ausgießt, in der Sammlung Six zu Amsterdam, und der Maler, der ein bekränztes weibliches Modell malt, in der Galerie Czernin zu Wien. Der siegreiche und doch so schlichte Meister hat zweihundert Jahre nach seinem Tode einen ähnlichen Einfluß ausgeübt wie Velázquez.

Pieter de Hoochs (1630 bis nach 1677) unentschieden tastende frühe und manieriert verblasene späte Bilder haben bei seiner Bewertung auszuscheiden. Seine reifen Delfter Schöpfungen sind ihrem Inhalt nach ebenso einfach wie die Vermeers. Sie stellen meist Blicke in Delfter Häuser vor. Doch pflegen ihre Personen in ganzen Gestalten dem Raumbild weiter rückwärts eingefügt, und das Raumbild selbst pflegt durch den Durchblick aus dem vorderen Zimmer in einen hell erleuchteten hinteren Raum reicher gestaltet zu sein. Statt der gelben und blauen betont er feurigrote Lokalfarben, die mit Schwarz, Weiß und Gelb gepaart werden. Vermeer am nächsten stehen Meisterwerke de Hoochs wie sein Gartenbild der Wiener Akademiesammlung und das Zimmerbild der Galerie Arenberg in Brüssel. Mehr an Maes, den sie an Feinheit der Tonstimmung übertreffen, erinnern Gemälde wie „Mutter und Kind" in Berlin und in der Sammlung Oppenheim in Köln. Fünf Hauptdarstellungen seiner Hand besitzt das Amsterdamer Reichsmuseum (Abb. S. 399), ihrer drei die Londoner Nationalgalerie, ihrer zwei die Louvresammlung in Paris. Später und schwächer sind z. B. seine drei Petersburger Bilder. Hervorzuheben aber sind noch die „Hausfrau" der Sammlung Six in Amsterdam, der „Brotjunge" der Sammlung Wallace und das „Kartenspiel" im Buckingham Palace zu London. Seine besten Werke gehören zu den höchstbezahlten Sittenbildern der Welt.

Auch die Maasstädte Rotterdam und Dordrecht hatten ihren Anteil an der Entwickelung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts; aber nur wenige ihrer Meister ragen pfadfindend hervor. Von den Dordrechter Malern, die Veth zusammengestellt hat, haben wir einige der tüchtigsten, wie Bol, Hoogstraten, Maes und de Gelder, schon als Rembrandtschüler kennen gelernt. Von diesen blieb nur Hoogstraten in Dordrecht. Sein Schüler Gottfried Schalcken (1643—1706), dessen ziemlich glatte Sittenbildchen mit Vorliebe an die Nachtstücke Dous mit ihrem Kerzen- oder Lampenlicht anknüpften, ließ sich im Haag nieder. In Dordrecht selbst blühten vor allen die Cuyps, die Michel gefeiert hat. Jacob Gerritsz Cuyp (1594 bis um 1652), ein Schüler Abraham Bloemaerts in Utrecht (S. 365), zeichnete sich als tüchtiger, gesund sehender Bildnismaler von fester und frischer Pinselführung aus. Sein Schüler und Halbbruder Benjamin Gerritsz Cuyp (1612—52) stand seinem Stoffgebiet und seiner Vortragsart nach unter dem Einflusse Rembrandts, den er doch ziemlich schwächlich verarbeitete. Der große Cuyp, der einer der größten Maler Hollands ist, war Jacobs Sohn Aelbert Cuyp (1620—91), der anfangs graugelbe Landschaften in wärmerem Tone als dem van Goyens malte, wie z. B. die drei kleinen Berliner Landschaften, bald auch vortreffliche Bildnisse, wie das Londoner von 1649, hinzufügte, gelegentlich auch biblische Darstellungen im Freien keineswegs verschmähte, sich allmählich aber, gegenständlich Adriaen van



Briefleserin. Gemälde von Jan Vermeer van Delft.

Nach dem Original in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

de Velde verwandt, zu einem Hauptdarsteller natürlicher, vorzugsweise durch weidendes Vieh belebter Vorgänge in schlichter, großer, von goldenem Sonnenlicht durchglühter landschaftlicher Umgebung entwickelte. Neben seinen Weidebildern stehen namentlich Flußlandschaften und Winterbilder. Mit meisterhafter Ruhe, Größe und Breite, immer vom Licht umflossen, sind die Tiere oder Menschen des Vordergrundes ihnen eingefügt. Van de Velde erscheint kleinlich, Potter wirkt trocken neben ihm. Immer weiß er das Einfache und Natürliche zugleich durchaus malerisch und künstlerisch zu gestalten. Seine schönsten Bilder auf dem europäischen Festlande befinden sich in Petersburg, in Budapest und in Montpellier, die meisten und schönsten überhaupt im Staats- und Privatbesitz Englands. Schon seine 10 Bilder in der Nationalgalerie, seine 14 Bilder im Dulwich College, seine 11 Bilder in der Sammlung Wallace, seine 9 Bilder im Buckingham Palace und die 8 in der Bridgewater Gallery zu London stellen alles in den Schatten, was die festländischen Hauptsammlungen von seiner Hand besitzen. Vor seiner markigen, leuchtenden Größe sinken alle seine Nachahmer, an denen es nicht fehlte, in sich zusammen.

Rotterdam, dessen Malern Haverkorn van Rijsewijk nachgegangen ist, hat in Simon de Vlieger (S. 390) einen der Begründer der national-holländischen Seemalerei und in Pieter de Hooch (S. 400) einen der größten Sittenmaler der Welt hervorgebracht, ohne sie festhalten zu können, hat aber, neben einigen tüchtigen nationalen Sittenmalern zweiten Ranges, im Übergang zum 18. Jahrhundert in Adriaen van der Werff (1659—1722), der zu den höchstgefeierten und tiefstverketzerten, immer jedoch zu den meistkopierten Malern der Welt gehört, den Hauptmeister der akademischen Glatt- und Feinmalerei besessen. Van der Werff war Schüler Eglon van der Neers (S. 392) gewesen und wurde später als Hofmaler des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf geadelt, starb aber wieder in Rotterdam. In dem verhältnismäßig kleinen Maßstabe der holländischen Sittenmalerei stellte er biblische und mythologische, arkadische, idyllische und häusliche Vorgänge, Bildnisgruppen und Madonnen in äußerst sorgfältiger, glatter Zeichnung, in sauberer, ja geleckter Pinselführung, in äußerlich erfaßtem Helldunkel bei innerlich kalter Formen- und Farbenempfindung dar: 30 Bilder seiner Hand befinden sich in München, 12 in Dresden, 11 in Petersburg, 9 in Amsterdam und 7 im Louvre. Gerade er kam dem Geschmacke der Zeit, die des Realismus, der Wucht und Breite müde geworden war, auf ganzem Wege entgegen. Gerade seine Kunst bezeichnet daher aber auch das Ende der großen national-holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

Was diese für ihre Zeit geschaffen, hat erst die Nachwelt, die klarer sieht als die entwickelungsgeschichtlich stets veränderungssüchtige nächste Folgezeit, auf der ganzen Linie wieder aufgenommen. Es gehört zu den unwandelbarsten Werten, die die Kunstgeschichte geprägt hat.

VI. Die deutsche Kunst des 17. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die deutsche Baukunst des 17. Jahrhunderts.

Unter den Schrecken des Dreißigjährigen Krieges verkümmerte das wirtschaftliche, geistige und künstlerische Leben des Deutschen Reiches. Die Veränderung der Handelswege, die nach den großen Entdeckungen jenseits des Ozeans, mit Umgehung ihrer alten Knotenpunkte, der kunstreichen oberdeutschen Städte, in den Seestädten Nordwesteuropas mündeten, tat das ihre zur wirtschaftlichen und künstlerischen Verarmung unseres Vaterlandes. Auf der Höhe

des 17. Jahrhunderts glich Deutschland auf allen Gebieten der höheren Gesittung einer Wüste, deren Sand nur vereinzelte, fernher gespeiste Quellen durchbrachen. Die wenigen tüchtigen Künstler, die Deutschland damals erzeugte, wurden im Ausland, wohin der Erwerb sie führte, zu Ausländern. Scharen von Ausländern aber wurden noch nach Beendigung des großen Krieges von den kirchlichen und weltlichen Fürsten, denen die Kunst nur teilweise Herzenssache war, nach Deutschland gezogen; hauptsächlich Italiener im katholischen Süden, namentlich Holländer im protestantischen Norden, schließlich aber vorzugsweise Franzosen dort wie hier. Auf den Schultern dieser ausländischen Meister erhoben einheimische Künstler sich erst im Übergange zum 18. Jahrhundert wieder zu schöpferischer Kraft und selbständigen Leistungen. Gehört die deutsche Kunst der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts noch zur deutschen Renaissance, deren Ausläufer sie umfaßt, so können wir die deutsche Kunstgeschichte der Wende des 17. Jahrhunderts nicht von der des 18. trennen, mit der sie eine entwickelungsgeschichtliche Einheit bildet. Die künstlerischen Leistungen unseres Vaterlandes durch das ganze 17. Jahrhundert hindurch zu verfolgen, ist übrigens weniger erfreulich als lehrreich, wenn es auch an tröstlichen Rückblicken und Aussichten nicht fehlt.

Auf allen Gebieten der kirchlichen und weltlichen Baukunst entstanden im Anfang des 17. Jahrhunderts noch einige Prachtbauten, die zu den Glanzleistungen der „deutschen Renaissance" gehören. Immer noch mischen sich hier gotische Überlieferungen mit den Einzelmotiven der italienischen Renaissance, ja des italienischen Barocks, die selbständig im nordischen Geschmack umgestaltet werden. Immer noch behauptet, soweit das italienische Formengefühl nicht überwog, das nordische Roll- und Beschlagwerk (S. 104) seinen wesentlichen Platz in der Ausschmückung der Gebäude. Seit dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts aber begannen diese Zierformen in Deutschland sich, ausgehend von dem ohrmuschelartigen Oval des Gegenschwungs der Voluten, in fleischige, muskulöse, etwas formlose Gebilde umzusetzen, die als „Knorpelwerk" (Abb. S. 403) bezeichnet werden. Am handgreiflichsten tritt dieses uns in Rutger Kaßmanns Musterbuch (1659) entgegen. Über den ästhetischen Wert dieses „Knorpelwerks", das Rahmen und Füllungen ergriff und den „Keulenschwung" zur „Schweifgrotteske" machte, hat die Nachwelt vielleicht allzu abfällig geurteilt. Jedenfalls beherrschte es als deutsche Schmuckform etwa ein Menschenalter, um erst nach dem Dreißigjährigen Kriege wieder zu verschwinden.

Die Werke von drei tüchtigen deutschen Baumeistern, die um 1600 auf der Höhe ihrer Schaffenskraft standen, führen uns am besten in die deutsche Spätrenaissance ein. Der älteste von ihnen, Paul Francke (um 1538—1615), der hochbegabte Baumeister des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel, gehört noch im wesentlichen dem 16. Jahrhundert an; noch in diesem Jahrhundert entstand sein Universitätsgebäude (Juleum) zu Helmstedt (1592—97), ein hoher, in beiden Hauptgeschossen nur an Portalen und Fenstern verzierter Bau, dessen dreigeschossige Dachgiebel an seinen Schmal- und Langseiten einen um so reicheren Schmuck von Pilastern, Nischen und Standbildern entfalten. Sein zweiter Hauptbau aber, die Marienkirche zu Wolfenbüttel (seit 1608), entsproß erst dem 17. Jahrhundert und ist im Grunde doch noch eine dreischiffige gotische Hallenkirche, deren Einzelformen der Renaissance und dem Barock entlehnt sind (Taf. 38, Abb. 1). Wie stramm und eigenartig die Kapitelle der Achteckpfeiler! Wie frei und üppig das Maßwerk der Fenster! Wie wulstig das „Knorpelwerk" der Umrahmungen der Langseitengiebel, die freilich erst nach des Meisters Tode vollendet wurden!



1. Paul Franckes Marienkirche zu Wolfenbüttel.

Nach einer Reproduktion des Architektur-Verlages Ernst Wasmuth A.-G. in Berlin.



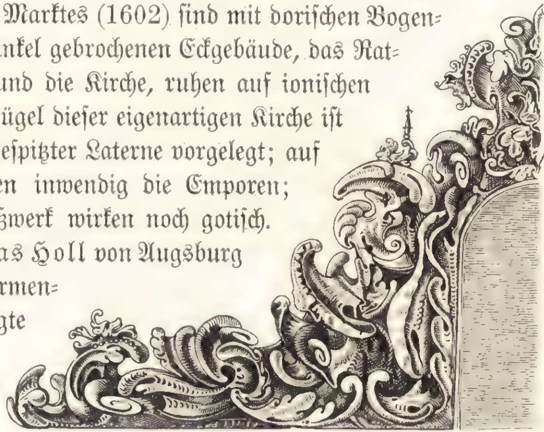
2. Elias Holls Zeughaus zu Augsburg.

Nach einer Photographie von Fr. Höfle in Augsburg.

Der zweite berühmte Baukünstler dieser Zeit, Heinrich Schickhardt (1558—1634), der Baumeister des Herzogs Friedrich von Württemberg, mit dem er 1599—1600 Italien besuchte, tritt uns in seinen Tagebüchern und Entwürfen, die die Stuttgarter Bibliothek bewahrt, lebendiger entgegen als in erhaltenen Bauwerken; aber wir wissen, daß er, ein Schüler Georg Behrs (S. 107), unzählige Nutz- und Kunstbauten, Kirchen, Schlösser und schlichte Wohnhäuser im schwäbischen Lande erbaute. Nach seiner Rückkehr aus Italien entwickelte er sich zu künstlerischer Selbständigkeit. Leider hat sich sein Hauptwerk, der „Neue Bau" (1600 bis 1609) des Stuttgarter Schlosses, nur in Abbildungen erhalten. Das hohe Erdgeschoß dieses Gebäudes trug noch drei Stockwerke unter steilem Dache. Pilasterschmuck zeigten nur die vier Ecktürme und das hochgegiebelte Mittelrisalit. Eingerollte barocke Flachgiebel aber bekrönten alle Fenster und Türen. Das Ganze wirkte fast wie ein modernes städtisches Zinshaus.

Eine andere Hauptleistung Schickhardts war die Anlage der „Freudenstadt" auf der Höhe des Schwarzwaldes, die zur Aufnahme protestantischer Flüchtlinge aus Österreich bestimmt war. Die Giebelhäuser des großen Marktes (1602) sind mit dorischen Bogenhallen unterzogen. Die vier im rechten Winkel gebrochenen Eckgebäude, das Rathaus, das Kaufhaus, das Krankenhaus und die Kirche, ruhen auf ionischen Säulenarkaden. Der Schmalseite beider Flügel dieser eigenartigen Kirche ist ein Turm mit geschweifter Kuppel und zugespitzter Laterne vorgelegt; auf ihren von außen sichtbaren Arkaden ruhen inwendig die Emporen; die Netzgewölbe und das Balustradenmaßwerk wirken noch gotisch.

Erst der dritte dieser Baumeister, Elias Holl von Augsburg (1573—1646), entwuchs der gotischen Formensprache völlig. Für seinen Nachruhm sorgte schon seine Selbstbiographie, die Christian Meyer herausgegeben. Seine Kunst hat Julius Baum kritisch beleuchtet. Ein Jahr später als Schickhardt, 1601, kehrte Holl aus Italien nach Augsburg zurück, wo er fortan, ohne seine germanische Grundempfindung zu verleugnen, im strengen Stil der halbbarocken italienischen Spätrenaissance baute. An Gefühl für die Verteilung und Bewegung der Gesamtmassen ist er allen seinen deutschen Zeitgenossen überlegen. Holls Bauten gaben Augsburg ein neues Gepräge, das ihm noch heute so gut steht. Sein „Beckenhaus" (1602) trägt als Eckgebäude über klassischen Pilasterfassaden an seiner Schmal- und seiner Langseite germanisch hohe Giebel. Sein prächtiges Zeughaus (1602—07) erhebt sich bis zum durchbrochenen Flachbogen seines Giebelabschlusses in fünf reich gegliederten Geschossen (Taf. 38, Abb. 2). Kräftig wirkt das dorische Rustikasäulenportal. Phantastisch erscheinen die barock durchbrochenen Giebelumrahmungen, die im ersten Obergeschoß die übereinandergestellten quadratischen und kreisrunden Fenster zusammenfassen. Massig-ernst wirkt dann das nur wagerecht gegliederte Fleischhaus (1609), eine kraftvolle Eigenschöpfung Holls, die jede Anlehnung an fremde Vorbilder verleugnet. Das langgestreckte Kaufhaus am Weinmarkt (1611) verzichtet sogar auf jeden Giebelaufsatz und ruht, nur durch geohrte Fenster gegliedert, einheitlich und geschlossen in sich selbst. Seine volle Kraft aber entfaltete Elias Holl im Rathausbau (1614—20). Der ausgeführte Entwurf hat vor den früheren, die in oberitalienischen Säulenhallen schwelgten, den Vorzug, ein echtes Werk verdeutschter Spätrenaissance zu sein. Bei vierzehn Fenstern in


Knorpelwerk aus dem Musterbuch Rutger Kaßmanns. Nach G. von Bezold.

der Breite zeigt es in dem mit halbbarockem Dreieckgiebel gekrönten Mittelrisalit sieben Fensterreihen übereinander. Pilaster schmücken nur die beiden Achtecktürme zu beiden Seiten dieses Giebelaufbaues. Von diesem abgesehen, erscheint der massige Bau in wuchtigen Verhältnissen dreiteilig in senkrechter wie in wagerechter Richtung.

Überblicken wir die übrigen Kirchen- und Schloßbauten, die in Deutschland bis zum Dreißigjährigen Kriege entstanden, so tritt uns überall eine scharfe Scheidung zwischen den noch halbgotischen, aus der deutschen Renaissance hervorgewachsenen und den mehr oder weniger rein italisierenden Bauten entgegen, die meist auch von Italienern errichtet wurden.

Der Marienkirche in Wolfenbüttel verwandt ist die Jesuitenkirche in Köln (1618—22), die doch wohl nicht, wie man meinte, der Umbau einer gotischen Kirche ist. Die gotischen Grundformen sind auch hier mit barocken Einzelmotiven geschmückt, die zu den ersten Äußerungen jenes „Knorpelstils" gehören. Das Innere der Wallfahrtskirche zu Dettelbach am Main (1608—13) wirkt trotz seiner dorisch zugestutzten Pilaster noch gotisch. Ihre Schauseite aber gehört wegen ihres überreichen, mit vielfach aufgerollten und gebrochenen Umrissen ausgestatteten Giebels zu den üppigsten Erscheinungen der deutschen Spätrenaissance. Die prächtige, in feinem, bewegtem Frühbarock prangende Stadtkirche zu Bückeburg dagegen soll von dem Niederländer Adriaen de Vries (S. 358) herrühren.

An der Spitze der rein italienischen Frühbarockbauten Deutschlands steht der Dom zu Salzburg (1614—34), den der berühmte Scamozzi (S. 67) entwarf, dessen Schüler Santino Solari in etwas veränderter Gestalt ausführte. Rundarme schließen drei Seiten der Kuppelvierung. Die vierte öffnet sich in das mit korinthischen Pilastern geschmückte Langhaus, dessen schmucke Seitenkapellen sich gut mit seinem mächtigen Tonnengewölbe vertragen. Die Fassade hat zwei Türme, wie die nordischen Jesuitenkirchen sie weiterzutragen pflegten. Noch maßvoll und rein in den Einzelformen folgen Jesuitenkirchen wie die zu Innsbruck (1614) und zu Neuburg an der Donau (1606—17), wie die Universitätskirche zu Wien (1617—31) und die Andreaskirche zu Düsseldorf (1629 vollendet). Da die Jesuiten diesen Stil in Deutschland einführten, ist es erklärlich, daß man von einem „Jesuitenstil" spricht, obgleich es einen solchen eigentlich nicht gibt. Die Jesuiten folgten nur der modernen Kunstrichtung ihrer Zeit.

Die Entwickelung der Grundrißanlagen der deutschen Schlösser und Wohnhäuser aus dieser Zeit hat Schmerber geschildert. An der Spitze der nordischen Renaissanceschlösser des 17. Jahrhunderts in Deutschland steht das stattliche, durch französische Vorbilder bedingte Schloß von Aschaffenburg (1605—14), das Schulze-Kolbitz besprochen, die mächtige Schöpfung des Meisters Georg Ridinger von Straßburg. Vier Flügel mit gehelmten Ecktürmen umschließen einen Hof, in dessen Ecken außerdem noch altmodische Treppentürme emporsteigen. Am reichsten in barock werdenden Renaissanceformen geschmückt sind die Portale und die Dachgiebel. Straßburger war auch Johannes Schoch, der Meister des üppigen Friedrichsbaues (1601—07) des Heidelberger Schlosses (Abb. S. 405), dessen Fassade, wenn nicht reicher, so doch gedrängter und bewegter gegliedert ist als die des Ott-Heinrichbaues (S. 107). Die Pilaster der vier Ordnungen schwellen auf und ab; unruhig sind die Gesimse verkröpft; aber die Gesamtgliederung ist großzügig durchgeführt. Die deutsche Renaissance wird zum deutschen Barock. Der sogenannte „englische Bau" dagegen, mit dem Friedrich V. 1615 das Heidelberger Schloß vollendete, lenkt ausnahmsweise bereits in die streng begrenzten Bahnen Palladios (S. 64) ein.

Dem Heidelberger Schloßstil schließt sich dann in etwas abflauender Pilasterpracht noch das Mainzer Schloß an, dessen Bau 1627 begann.

Auf italienischem Boden aber stehen die Prachtbauten, mit denen Maximilian I. von Bayern 1611—19 den Kaiserhof des Münchener Residenzschlosses umgab. Der Entwurf und die künstlerische Leitung werden jenem schon genannten (S. 146) italisierten Niederländer Peter Candido zugeschrieben, der ein Schüler Vasaris war und sich als solcher, erst leicht von barocker Empfindung berührt, auch in der klassischen Pracht der „Kaisertreppe" und der im Hauptgeschoß anschließenden Säle und Hallen erwies.

Vollends italienisch sind einige Prager Schloßbauten dieser Zeit, allen voran das Waldsteinsche Schloß und dessen großartige, in drei von toskanischen Doppelsäulen gestützten Rund-



Johannes Schochs Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses. Nach Photographie.

bogen geöffnete Gartenhalle (1629), mit der die Namen verschiedener italienischer Baumeister in Verbindung gebracht werden.

Der Rathausbau dagegen hat sich erklärlicherweise bis zum Dreißigjährigen Kriege an nordische Vorbilder und Meister gehalten. Macht doch selbst Holls Augsburger Rathaus als Ganzes einen nordischen Eindruck. Ein Muster reichen deutschen Frühbarocks ist Lüder von Bentheims (gest. 1653) Breitseite des Bremer Rathauses (1611—14). Kräftig springt das hochgegiebelte Mittelrisalit vor; ebensoweit die elfbogige toskanische Rundbogenhalle des Erdgeschosses, die zu beiden Seiten des Mittelvorsprunges von den barock durchbrochenen Steingeländern der langen Balkongänge bekrönt wird. Dem reich verzierten Mittelgiebel treten niedrige Dachgiebel zur Seite. Völlig aus einem Gusse ist die Fassade, wie Pauli gezeigt hat, nicht gestaltet. Die Einzelmotive sind zeitgenössischen Kunstbüchern entlehnt. Aber das Ganze stellt sich ebenso harmonisch wie üppig dar.

Klassizistischer wirkt Jakob Wolffs des Jüngeren Rathaus zu Nürnberg (1613 bis

1619) mit seinen zweigeschossigen toskanischen Rundbogenarkaden an drei Seiten des malerischen Hofes, trotz seiner barocken Portale, seiner geohrten Fenster, seiner langgestreckten, balustradenbekrönten Schauseite.

Als nordisches Giebelhaus erscheint trotz der Rundbogenhallen unter seinen mächtig vorspringenden, niedriger gegiebelten Seitenflügeln das stattliche Rathaus zu Paderborn (1612—16), das durch die vornehme Feinheit seiner Gliederung ausgezeichnet ist.

Dem halb italisierenden Augsburger Zeughaus Holls aber steht das prächtige Zeughaus zu Danzig, das nach Anton von Obbergens (S. 108) Entwurf (1600) von Hans Strackowski vollendet wurde, als echt niederländischer Ziegelhausteinbau mit stattlichen Treppentürmen, barocken Portalen und eingerollten Giebeln gegenüber. Das Roll- und Beschlagwerk ist auch hier noch nicht in Knorpelwerk übergegangen.

Von den Bürgerhäusern der deutschen Spätrenaissance können nur noch wenige hervorgehoben werden. Das Pellerhaus in Nürnberg (1605) ist noch ein Musterbau oberdeutscher Renaissance. Die Steinbrüstungen über den Bogenhallen des Prachthofes zeigen noch gotisches Maßwerk. Die Giebelfassade mit ihrem muschelförmigen Abschluß ist reich in allen drei Ordnungen durch Pilaster gegliedert. Das „Rattenfängerhaus" in Hameln (1602), dessen reiche Pilasterfassade in wagerechter Richtung durch rustikaartige Bandriegel durchquert wird, so daß es fast in ein Riegelnetz gebannt erscheint, ist ein nicht minder charakteristischer nordwestdeutscher Wohnbau. Am „Krameramthaus" zu Bremen (1619—21) feiert der Knorpelstil bereits Triumphe. Das Leibnizhaus zu Hannover aber, das die späte Jahreszahl 1652 trägt, rettet mit seiner feinen Halbsäulengliederung den alten Stil bis über das Ende des Dreißigjährigen Krieges hinaus.

Nach dem Westfälischen Frieden glich Deutschland einem Trümmerfeld. Es dauerte ein halbes Jahrhundert, bis die Bürger der Städte wieder an größere künstlerische Unternehmungen dachten. Dennoch entsprossen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zahlreiche Prachtbauten dem blutgedüngten Boden des Reiches. Die katholische Kirche, die in Süddeutschland ihr Haupt höher als je erhob, konnte sich in der Errichtung prächtiger Kirchen und Klöster nicht genugtun. Auch an neuen protestantischen Kirchen fehlte es nicht; wohl aber fehlten den protestantischen Kirchenbauherren die Mittel und die Neigung zu künstlerischer Prachtentfaltung. Die nur bedingt ästhetische Frage nach der zweckmäßigen Gestaltung der protestantischen Predigtkirche stand hier im Vordergrunde der Bewegung. Auf dem Gebiete des Schloßbaues aber entfalteten die protestantischen wie die katholischen Fürsten, ihrer neubefestigten Herrschaft froh, eine überaus reiche Tätigkeit. Der vermögende Adel schloß sich mit fürstlichen Palästen in den Hauptstädten an; und hauptsächlich an Kirchen und Schlössern vollzog sich die baukünstlerische Weiterentwickelung dieses Zeitraums.

Die meisten katholischen Kirchen erscheinen in ihren Grundmotiven als Abwandlungen des Salzburger Doms. Langbau und Zentralbau sind durch die Vierungskuppel vermählt. Die Seitenschiffe sind in Kapellen mit loggienartigen Emporen verwandelt. Die Schauseite wird von zwei stattlichen Türmen flankiert. Der italienische Barockstil beherrscht mit allen seinen Umbildungen der antiken Grundformen, oft genug selbständig in Einzelmotiven, das Äußere und das Innere der Gebäude. Die protestantischen Kirchen sind in der Regel einfache Rechtecksäle mit unorganisch hineingebauten Emporen. Das Problem ist die Stellung von Altar und Kanzel zueinander und zur Gemeinde. Das Bewußtsein, daß der Zentralbau den

Bedürfnissen des protestantischen Gottesdienstes am meisten entspricht, kommt z. B. in den Schriften des gelehrten norddeutschen Architekten Leonhard Christoph Sturm (1669—1729) zum Ausdruck, findet aber seine selbständige klassische Gestaltung erst in George Bährs Dresdener Frauenkirche, die wir dem 18. Jahrhundert lassen müssen.

Der Schloßbau gibt die alte Anlage mit vier Ecktürmen um einen Hof jetzt völlig preis. Das Streben geht im Anschluß an französische Vorbilder wie Marly nach Ausbreitung zu ebener Erde. Vorspringende Flügel und nur durch Galerien mit dem Hauptbau verbundene Pavillons sind beliebt. Die Schloßtürme fallen fort. Die Schmuckformen werden allmählich leichter. Die klassische französische Schule beeinflußt das Ornament. Der Akanthus kehrt zurück. Die Knorpel gehen wieder in Rankenstengel und natürliche Blattformen über. Die Füllungen werden zum „Laub- und Bandwerk", bis dieses im „Kurvenstil", den Jessen geschildert hat, in das leicht gebogene Stabwerk des Rokokos einmündet.

Während des ersten Menschenalters nach dem Friedensschlusse sind die namhaftesten Baumeister Deutschlands Ausländer, namentlich Italiener. Ihre Schöpfungen gehören eigentlich nicht zur deutschen, sondern als Ausläufer des italienischen Barocks zur italienischen Kunstgeschichte. Doch haben diese italienischen Baumeister sich in der derben und individuellen Gestaltung ihrer zwiegetürmten Kirchenfassaden vielfach halb unbewußt dem deutschen Geschmacke angepaßt; und wenn wir für ihre nähere Kenntnis auch auf Gurlitts Buch verweisen müssen, so können wir sie hier doch nicht ganz übergehen.

In München standen die Zuccali an der Spitze dieser italienischen „Invasion". Enrico Zuccalis (1643—1724) Hauptwerke sind die breitgegliederte und üppig geschmückte Theatinerkirche (1663—75) in München und das Schlößchen Lustheim (1684) bei Schleißheim, dem sich dann (1700—04) das langgestreckte und breitgelagerte Schleißheimer Hauptschloß anreihte. Der barockste Münchener Italiener aber war Giovanni Antonio Viscardi, der 1686 bayerischer Hofbaumeister wurde. Seine Dreifaltigkeitskirche in München (1711—1714) atmet den Geist Borrominis (S. 228). In Prag herrschten die Luraghi. Carlo Lurago (1638—79), dessen Hauptwerk der schöne, nach dem Brande von 1680 inwendig durch Carl Antonio Carlone (gest. 1708) erneute Dom zu Passau ist, schuf in Prag als zentrale Anlage um eine eirunde Kuppel die Kirche des hl. Franciscus Seraphicus (1671—88); Martin Lurago errichtete den korinthisierenden Prachtbau des Gallusklosters (1671) in der Altstadt. Die eigentliche Prunkfassade Prags aber, als deren Schöpfer verschiedene Italiener genannt werden, ist die des Palais Czernin (jetzt Kaserne) mit ihrem Rustika-Erdgeschoß und ihren vier Obergeschossen, die durch mächtige Halbsäulen kompositer Ordnung zusammengefaßt werden. In Wien, dessen Kirchenbau im 17. und 18. Jahrhundert Dernjac geschildert hat, waren die Carnevali maßgebend. Besonders machtvoll wirkt Carl Antonio Carnevalis hochbarockes Palais Lobkowitz (1685—90). Von einem der Carnevali rühren aber auch die prächtige, durch ihre große dorische Pilasterordnung auffallende „Pfarrkirche am Hofe" (1662) und die eigenartig barocke Servitenkirche (1651—78) her. In Franken arbeitete Antonio Petrini (gest. 1701), als dessen Hauptwerke die derb-kräftige Kirche des Stiftes Haug zu Würzburg (1670—91) mit ihrer dreistöckigen, nischenreichen Fassade, die noch machtvoller durchgebildete Stephanskirche (1677—80) in Bamberg und in dessen Umgebung das Schloß Seehof (1688) erscheinen. Gerade Petrini hat seinen italienischen Barockbauten eine gewisse germanische Empfindung verliehen; und in noch höherem Maße gilt dies von Andrea dal Pozzo (S. 231), von dem in Wien die innere Anlage der Universitätskirche (1704), in Bamberg

die prächtige, reich gegliederte Martinskirche (1686—1720) stammt. Er befruchtete, wie Gurlitt sagt, den Barockstil der Italiener mit den Gedanken der deutschen Kleinmeister, etwa eines Dietterlin (S. 104).

Aber auch in Norddeutschland waren noch zu Anfang des letzten Viertels des Jahrhunderts italienische Baumeister vielfach maßgebend. Selbst der Umbau des Berliner Schlosses erfolgte zunächst durch Meister wie Giovanni Maria und Francesco Baratta (gest. 1687 und 1700 in Berlin). Andreas Schlüter erhielt erst 1698 die Oberleitung.


Johann Georg Starckes Lustschloß im Großen Garten zu Dresden. Nach Photographie des Kunstverlags A. Hartmann in Dresden. Vgl. Text, S. 410.

Französische Baumeister ließen sich nach dem Widerruf des Ediktes von Nantes vorzugsweise im protestantischen Deutschland nieder. Carl Philipp Dieussart, der an verschiedenen deutschen Höfen arbeitete, ist durch sein großes, auf Vitruv zurückweisendes Architekturwerk, das in Deutschland zwischen 1682 und 1696 dreimal aufgelegt wurde, einflußreicher gewesen als durch eigene Bauten. Paul Dury, der seit 1684 in Kassel angestellt war, legte hier einen neuen, für die französischen Flüchtlinge bestimmten regelmäßigen Stadtteil mit der schlichten französischen Kirche (seit 1694) an. Jean Baptiste Broebes endlich, ein Schüler Daniel Marots des Älteren, erbaute 1686—95 die ehemalige Bremer Börse mit toskanischem Erdgeschoß und ionischem Obergeschoß, machte sich jedoch als Professor der Berliner Kunstakademie hauptsächlich durch seine Architekturstiche bekannt. Nach Gurlitt wäre auch François Blondel, der berühmte Pariser Baumeister (S. 262), in Berlin gewesen und hätte hier den Entwurf für das schöne Zeughaus (S. 410) geschaffen. Die äußeren und inneren Gründe, die Gurlitt für diese Ansicht anführt, sind oft bestritten, unseres Erachtens aber noch nicht völlig widerlegt worden.

In Berlin wirkten im dritten Viertel des Jahrhunderts im übrigen namentlich holländische Baukünstler. Um 1650 wurde Johann Gregor Memhardt (gest. 1687) kurfürstlicher

Baumeister in Berlin, der z. B. am Schlosse Oranienburg und am Stadtschloß zu Potsdam beschäftigt war. Ihm folgten Michael Matthias Smids von Rotterdam (1626—96), der Erbauer des renaissancemäßigen kurfürstlichen Stallgebäudes (1665—70), und Rüdger von Langerveld (1635—95), der 1681 das Dreiflügelschloß zu Köpenick in halb holländischem Zeitstil erbaute. Viel Aufhebens läßt sich von diesen Meistern und ihren Bauten aber nicht machen.

Die deutschen Baumeister hatten allen diesen erfolgreichen Ausländern auf deutschem Boden gegenüber einen schweren Stand. Mit einer gewissen nüchternen und schüchternen Selbständigkeit verarbeiteten einige thüringische Baukünstler zunächst die italienischen Formen nach dem großen Kriege. Das Schloß Friedenstein zu Gotha, das 1643—54 von Andreas Rudolfi erbaut wurde, zeigt den Hof schon nur noch von drei, statt von vier Flügeln umzogen und den breiten Hauptbau vielleicht zum erstenmal in Deutschland ohne die alten Giebelaufsätze. Dann spielt Moritz Richter mit seinen Söhnen eine Rolle in den Schloßbauten zu Weimar, Weißenfels, Koburg, Eisenberg usw.; und die Kapellen dieser Schlösser gelten als Entwickelungsstufen des protestantischen Kirchenbaues.



François Blondels und Johann Arnold Nerings Berliner Zeughaus. Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz=Berlin. Vgl. Text, S. 410.

Melchior Neßlers Katharinenkirche zu Frankfurt a. M. (1678—80) ist noch eine kreuzgewölbte Saalkirche mit gotischem Maßwerk in den Rundbogenfenstern, mit eingebauten hölzernen Emporen und mit stattlichem Renaissancetor. Hermann Korbs Garnisonkirche zu Wolfenbüttel (1705) aber bildet in einem Rechteck ein Oval von acht korinthischen Säulen mit zwei Emporengeschossen und der Kanzel über dem Altar.

Dieser Hermann Korb (1658—1735), der braunschweigischer Hofbaumeister war, nahm auch an der Weiterentwickelung des deutschen Schloßbaues teil. Herzog Anton Ulrich schickte ihn nach Frankreich, um Marly aufzunehmen; und die Frucht seiner Studien war das leider zerstörte Schloß Salzdahlum (1688—97), das mit seinem breiten Hauptbau, seinen Flügeln, Galerien und Pavillons die veränderte Grundauffassung des Schloßbaustiles widerspiegelte.

Das hübscheste erhaltene, von Deutschen erbaute Schloß dieses Zeitraums ist das Lustschloß im Großen Garten zu Dresden, das 1679—80 wahrscheinlich durch Johann Georg Starcke (nach anderen von J. F. Karcher oder W. K. von Klengel) in eigenartig deutschem Barockstil ausgeführt wurde (Abb. S. 408). Dem großen, rechteckigen Mittelraum sind an beiden Schmalseiten nach vorn und hinten kräftig vorspringende dreiräumige Seitenflügel angeschlossen. Die äußere, frei ionisierende Pilasterarchitektur ist mit Blatt- und Blumengehängen, gespannten Tüchern, Nischen und Rundrahmen neuartig und geschmackvoll belebt. Die Flügel springen weiter vor als das mit einem Flachbogen bekrönte Mittelrisalit, an dem Säulen die Pilaster ersetzen. In einigen Beziehungen verwandt erscheint die Alte Börse zu Leipzig. Der bedeutendste erhaltene weltliche Bau Deutschlands aus diesem Zeitalter aber ist jenes Zeughaus in Berlin (Abb. S. 409), das 1706 vollendet wurde. In der Regel gilt Johann Arnold Nering (gest. 1695) als sein Erbauer; und wenn Blondel, wie Gurlitt wahrscheinlich gemacht, es entworfen, so hat Nering es, von späteren Zutaten abgesehen, doch seinem eigenen Empfinden entsprechend ausgeführt: über gequadertem Erdgeschoß mit Rundbogenfenstern ein klassisches Obergeschoß mit dorischer Pilasterordnung und rechteckigen, auf Balustraden stehenden, abwechselnd von flachen Dreieck- und Bogengiebeln überdachten Fenstern; darüber ein klassischer, von vortretenden Säulen getragener Mittelgiebel und eine abschließende Dachbalustrade. Als Schmuck überall nur plastisches Bildwerk, auf das wir zurückkommen. Das Ganze ist ein innerlich lebendiger, ausdrucksvoller französisch-palladiesker Bau, schwungvoll und wuchtig durch die Größe der Anschauung und den Adel aller Verhältnisse.

Was wir sonst von Nerings Wirksamkeit kennen, der als Schüler M. M. Smids' (S. 409) in Berlin gilt, läßt ihn als tüchtigen und tätigen, aber keineswegs genialen Baukünstler erscheinen. Seit 1691 war er kurfürstlicher Oberbaudirektor. Wir finden ihn am Bau der Schlösser in Berlin, Oranienbaum und Potsdam beteiligt. Sein altes Rathaus in Berlin, das am meisten an das Zeughaus erinnerte, ist 1899, sein edles „Fürstenhaus" von 1685 schon 1886 abgebrochen worden. An der Weiterentwickelung des protestantischen Kirchenbaues beteiligte Nering sich durch den Entwurf der Berliner Parochialkirche (1695—1703), die Martin Grünberg (1655—1707) ausführte. Den Grundriß bildet ein Quadrat mit Vieleckapsiden an allen Seiten. Der Altar steht vor der Kanzel. Die Strebepfeiler und das Maßwerk aber zeigen, wie tief die Reste der Gotik den deutschen Baumeistern im Blute steckten.

Auch im katholischen Süd- und Westdeutschland traten jetzt deutsche Baumeister in die Fußtapfen ihrer italienischen Vorgänger. Als wertvolle Schöpfung eines deutschen Barockstils gilt hier zunächst Johann Serros Dom von Kempten (seit 1652), der die Verbindung von Langhaus und Zentralbau eigenartig, aber nicht besonders organisch vollzieht. Der achtseitige Raum, über dem sich die von vier Pfeilern getragene Kuppel erhebt, schiebt sich als besonderer dorisierender Bau zwischen den Chor und das von korinthischen Pfeilern belebte Langhaus. Das Innere ist reich an malerischen Durchblicken. Noch eigenartiger wirkt Georg Dientzenhofers (1643—89) Dreifaltigkeitskapelle am Kloster Waldsassen (1685—89) im Fichtelgebirge. Ihr dreiseitiger, ausgebauchter Grundriß will ein Sinnbild der Dreieinigkeit sein. In den Winkeln des Dreipasses erheben sich schlanke Rundtürme. Das Ganze wirkt durch seinen guten Zusammenschluß.

Die Dientzenhofer, denen Weigmann ein Buch gewidmet hat, waren eine Bamberger Baumeisterfamilie, die sich aus der Nachfolge jenes Italieners Petrini (S. 407), unter dessen Leitung einige von ihnen im Seehof arbeiteten, zu selbständiger Bedeutung emporschwangen.

Georg Dientzenhofers jüngerer Bruder Johann Leonhard (gest. 1707) war ein vielbeschäftigter, von einem der süddeutschen Fürstenhöfe zum anderen ziehender Baumeister. Unauflöslich ist sein Name mit der Geschichte des Neubaues des Klosters Ebrach (1687—98) und der bischöflichen Residenz in Bamberg (seit 1693) verknüpft. Dieses etwas unförmliche Stadtschloß baut sich in drei bis vier Pilastergeschossen in der bekannten Folge der Ordnungen auf. Doch fehlt ihm unten der rechte Anschluß, oben der richtige Abschluß. Bedeutender war wohl der dritte der Brüder, Christoph Dientzenhofer (1655—1722), der den neuen fränkischen Barockstil nach Prag trug. Sein Hauptwerk war hier die Nikolaikirche auf der Kleinseite (seit 1673), die sein Sohn Kilian Ignaz (1689—1751) zu Ende führte. An drei Seiten der Kuppelvierung lehnen sich flach gebogene Nischen. Die korinthischen Pilaster der Seitenkapellen sind, echt barock, übereck gestellt. Über den Seitenkapellen springen auswärts geschwungene Balkone vor. Neben Christoph war der vierte der Brüder, Johann Dientzenhofer, der 1726 starb, der bedeutendste. Seine Hauptwerke, der prächtige, in seiner Massengliederung auf die rhythmische Wirkung der Lichtwellen berechnete, aus Erinnerungen an die römische Peterskirche hervorgewachsene, von gewaltigem Kuppelraume beherrschte Dom von Fulda (1704—1712) und das weiträumige, durch sein Treppenhaus und seinen hohen Festsaal ausgezeichnete Schloß von Pommersfelden (1711—18), gehören jedoch erst dem 18. Jahrhundert an.

Für jetzt muß es uns genügen, die Entwickelungsbedingungen der letzten, glänzendsten Phase des deutschen Barocks, deren Dauer in der Regel von 1680—1780 bemessen wird, bis an die Grenze des neuen Jahrhunderts herab verfolgt zu haben.

2. Die deutsche Bildnerei des 17. Jahrhunderts.

Kein anderes Kunstfeld lag im 17. Jahrhundert in Deutschland so hoffnungslos brach wie das der Bildhauerei. Wie schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts, wurden hier auch im 17., dem unseligsten Deutschlands, alle bedeutenden bildnerischen Schöpfungen von fremden, namentlich von niederländischen Händen ausgeführt. Pieter de Witte, genannt Candido (1548—1628; S. 146 und 405), der allseitige Brügger, schuf seine Münchener Bildwerke, wie die von Dionys Frey gegossenen sinnbildlichen Figuren und Fürstengestalten für das alte Denkmal Kaiser Ludwigs (Bd. II, S. 501) in der Frauenkirche und die von Hans Krumper vorzüglich gegossene „Bavaria" auf dem Rundtempel des Hofgartens, erst diesseits der Jahrhundertwende; und viel früher wird auch Hubert Gerhards (S. 112) wirkungsvoller eherner Erzengel Michael über dem Portal der Münchener Michaeliskirche nicht vollendet worden sein. Adriaen de Vries aber (um 1560—1627), jener unter Giovanni da Bologna gebildete Haager Meister, auf dessen berühmte Augsburger Brunnen von 1599 und 1602 schon hingewiesen worden (S. 358), beherrschte von Prag aus, wo er Hofbildhauer Kaiser Rudolfs II. wurde, die deutsche Bildnerei des ersten Viertels des 17. Jahrhunderts. Zusammenfassend hat Buchwald ihn behandelt. Im glatten, nach äußerlicher Bewegtheit strebenden Stil der Schule seines Meisters schuf er eine große Anzahl ansprechender, aber nicht eben tiefgründiger Bronzewerke, die er meist mit seinem in Deutschland Fries geschriebenen Namen bezeichnete. Daß seine Stärke in der dekorativen Bildnerei lag, zeigt sein entzückendes Taufbecken in der Stadtkirche zu Bückeburg. Aber auch in der Bildnisplastik schuf er, wie die stramme, eherne Reiterstatuette des Herzogs Heinrich Julius im Braunschweiger Museum, die Büsten Rudolfs II. im Wiener Hofmuseum und die geistreich empfundene Büste Christians II. im Albertinum zu Dresden beweisen, Werke hohen Ranges. Seine Reliefs, wie die manierierte Vincentius-Tafel im Dom zu Breslau und

seine Allegorien auf die Kunstpflege und auf die Kriege des Kaisers im Schloß zu Windsor und im Wiener Hofmuseum, sind malerisch überladen. Die dekorativen Gruppen des Meisters, in denen er kraftvolle und anmutige Gestalten zu paaren liebte, wie schon der Merkur mit Psyche (1593) im Louvre, wie der Simson mit dem Philister in der Edinburger Nationalgalerie (1612), der Raub der Proserpina (1621) und der Aktäon (1621) im Bückeburger Schloßpark, kennzeichnen seinen Durchschnittsstil. Zu seinen besten Werken aber gehört sein Grabdenkmal des Fürsten Ernst von Schaumburg in Rossenis Mausoleum zu Stadthagen (1618—20). Für Berlin schuf Artus Quellinus, wohl eher der Jüngere als der Ältere (S. 326), das edle Wandgrab des Feldmarschalls Grafen Sparre (gest. 1668) in der Marienkirche, vollendete der Hennegauer Franz Dusart 1652 das derbe Marmorstandbild des Großen Kurfürsten, das jetzt in einer der Durchfahrten des Schlosses aufgestellt ist. Der Baumeister Mathias Smids aber wird auch das lebendig-malerische Hochrelief der springenden Pferde am Marstall zu verantworten haben. Für Düsseldorf dagegen schuf jener Gabriel Grupello (1644—1730; S. 326) doch erst 1711 das flott-barocke Reiterstandbild des Kurfürsten Johann Wilhelm.

Unter den Bildhauern waren auch in Süddeutschland Italiener seltener als Niederländer. In der Dreifaltigkeitskirche zu München steht Alessandro Abondios große Wachs-Pietà von 1630. Die Rosseni aber arbeiteten nach wie vor in Sachsen. Der üppige, mit großspurigen Reliefs geschmückte Hochaltar der Sophienkirche in Dresden (1606) z. B. rührt von Giovanni Maria Rosseni (1544—1620) her.

Bei alledem fehlte es in Deutschland weder an guten Gießern, noch an handwerksmäßig tüchtigen Steinmetzen. Aus den örtlichen Kunstgeschichten, aus den großen „Inventarisationswerken" und selbst aus Inschriften treten uns zahlreiche Namen deutscher Bildhauer, in den Altären, Grabmälern und Kanzeln der Kirchen, im Fassadenschmuck der Schlösser und Rathäuser treten uns nicht minder zahlreiche Bildwerke entgegen, derer die allgemeine Kunstgeschichte sich jedoch, da sie weder künstlerische Art noch Eigenart zeigen, nicht annehmen kann.

Von weltlichen Dekorationsarbeiten seien immerhin die plastischen Bildwerke am Palais im Großen Garten zu Dresden genannt, unter denen man eine gewandtere niederländische und eine derbere, fratzenfrohe deutsche Hand unterscheidet, dürfen wir die wohlangeordneten Portalskulpturen des Nürnberger Rathauses von Christoph Jamnitzer und Leonhard Kern (1616 und 1617) nicht vergessen, muß aber besonders das Portalbildwerk an Holls Augsburger Zeughaus hervorgehoben werden. Die stattliche Bronzegruppe, die den Erzengel Michael zwischen Engelknäblein im Begriff zeigt, den Satan zu zerschmettern, ist von Hans Reichel gegossen. „Sie ist", sagt Dehio, „mehr als Schmuck, sie ist ein integrierender Bestandteil, ja das Zentrum der architektonischen Komposition." Die reichen plastischen Reliefverzierungen des Bremer Rathauses, deren Einzelgestaltungen meist älteren oder zeitgenössischen Stichen nachgebildet sind, hat Pauli untersucht.

In den Kirchen könnten wir unter den Epitaphien allenthalben bescheidene deutsche Bildwerke des 17. Jahrhunderts nennen. Zu den unbescheidenen Grabmälern gehört das des Herzogs August von Lauenburg und seiner Gemahlin (1649) im Dom zu Ratzeburg, das zugleich als das üppigste Beispiel des deutschen Knorpelstils gilt. In der Spitalkirche zu Stuttgart ist das mächtige Grabmal des Benjamin von Bawinghausen (gest. 1635), im Dom zu Königsberg das Grab des Kanzlers Johann von Kospoth (gest. 1665) mit seiner aufgestützten Liegegestalt von Michael Döbel, in der Magdalenenkirche zu Breslau das Hochgrab des Adam von Arzat (gest. 1677) von Matthias Rauchmüller hervorzuheben.

Eins der bedeutendsten Werke der deutschen Altarplastik dieser Zeit ist Jörg Zürns holzgeschnitzter Hochaltar (1613—34) im Münster zu Überlingen: in der Hauptnische die Anbetung der Hirten, darunter die Verkündigung, darüber die Krönung der Jungfrau, alles in braunem Holz mit goldenen Lichtern großzügig und schwungvoll geschnitzt, lebendig und klar geordnet. In der Kirche Sankt Ulrich und Sankt Afra zu Augsburg ist Johann Reichels von Wolfgang Neidhardts gegossene große Bronzegruppe des Kreuzaltars (1605) noch eine Schöpfung selbstempfundener deutscher Renaissance. Die holzgeschnitzten Riesenaltäre und die Kanzel von Johann Degler in derselben Kirche (1604, 1607, 1608) hingegen zeigen nach Dehio „eine undisziplinierte Häufung aus dem Handgelenk geschleuderter Formen, aber auch bedeutende rhythmische Kraft". Nüchterner manieriert erscheinen Balthasar Ableithners Hochaltarfiguren (vier Evangelisten, Engel) in der Theatinerkirche zu München. Die Ableithner waren eine vielbeschäftigte Münchener Bildhauerfamilie des 17. Jahrhunderts. Daß aber auch im äußersten Norden Deutschlands die alte Kunst noch nicht erloschen, zeigt z. B. Hans Gudewerdts von G. Brandt veröffentlichter, reicher holzgeschnitzter Altar zu Kappeln (1641), dessen Ornamentik dem Ohrmuschelstil in seiner ganzen Kraßheit huldigt, während seine reiche Figurenschnitzerei noch Nachklänge von Hans Brüggemanns (S. 115) feinbelebtem Stil verrät.

Von Privathäusern, die mit Bildhauerarbeiten ausgestattet sind, wäre neben dem Pellerhause in Nürnberg vor allem das Steffensche Haus in Danzig zu nennen, dessen reichen Bildschmuck der Rostocker Steinmetz Hans Voigt 1609—17 meißelte.

Diese Stichproben müssen genügen. Einen Aufschwung brachte gerade auf diesem Gebiete erst Andreas Schlüter, von dessen plastischen Hauptschöpfungen jedoch keine vor 1700 vollendet wurde.

3. Die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts.

Eine „deutsche Schule" kennt die Geschichte der Malerei des 17. Jahrhunderts nicht. Von einer selbständigen Weiterentwickelung heimischer Aussaaten ist jetzt in Deutschland nirgends die Rede, selbst auf dem Gebiete des Kupferstiches nicht. Die begabtesten deutschen Maler hatten ihre Kunst von Ausländern gelernt und übten sie auch im Auslande aus. Brachten es, wie wir gesehen haben, in Holland doch Meister wie Knüpfer von Leipzig, Flinck von Kleve, Netscher von Heidelberg und Bakhuysen von Emden zu Ansehen und Vermögen, wurden in England, wie wir sehen werden, doch Meister wie Peter Lely aus Westfalen und Gottfried Kniller aus Lübeck berühmt, hatte Elsheimer, der einzige große und echt deutsche Maler dieses Zeitraums, seinen Wohnsitz doch schon vor 1600 nach Rom verlegt! Anderseits fanden Scharen auswärtiger, namentlich niederländischer Maler zweiten Ranges an den deutschen Fürstenhöfen willige Aufnahme und lohnende Beschäftigung. Über die mittelmäßigen oder doch unselbständigen holländischen Bildnis-, Blumen- und Deckenmaler, die Berliner Hofmaler wurden, hat Seidel berichtet. Am Wiener Hofe teilten sich Belgier, wie der Rubensschüler Franz Luycx oder Leux (1604—68), den Ebenstein gewürdigt hat, mit Italienern vom Schlage Canlassis (S. 247) in die Gunst des Hofes. In Heidelberg wirkten Niederländer wie Wallerant Vaillant (S. 344) und Gerrit Berckheyde (S. 377), in Düsseldorf, das von Holland leicht zu erreichen war, arbeiteten wenigstens vorübergehend die berühmtesten akademischen Glattmaler, wie Eglon van der Neer (S. 392) und sein Schüler Adriaen van der Werff (S. 401), aber auch Stilleben- und Blumenmaler von der Bedeutung des Jan Weenix (S. 366) und der Rachel Ruysch (S. 392). Selbst die tüchtigsten Kupferstecher, die damals in Deutschland lebten, waren Niederländer von Geburt, wie der

Antwerpener Ägidius Sadeler in Prag (um 1570—1629), der sich durch seine Stiche nach alten Meistern auszeichnete, oder doch ihrer künstlerischen Erziehung nach, wie die berühmten Porträtstecher Lukas (1579—1637) und Wolfgang (1581—1662) Kilian in Augsburg. Baseler war Matthäus Merian (1593—1650), der in Frankfurt die berühmte Länderbeschreibung illustrierte; sein Hauptschüler, der Prager Wenzel Hollar (1607—77), der, wie Lippmann es ausdrückt, „mit sehr feiner Nadel, in sammetartiger Weiche der Schatten und angenehmer Haltung" nahezu 3000 Blätter radiert hat, verlegte den Schwerpunkt seiner Tätigkeit nach London. Straßburger aber war der tüchtige, ziemlich selbständige Bildnisstecher Johann Adam Seupel (1662—1717), dem Hermann Hieber ein feinfühliges Büchlein gewidmet hat. Vor allem verdient hervorgehoben zu werden, daß Deutsche immerhin aufs engste mit der Entwickelung der Radierung zur Schwarz- oder Schabkunst (S. 344) verknüpft waren. Ihr Erfinder Ludwig von Siegen (1609 bis nach 1671) war, wie Seidel gezeigt hat, von deutschen Eltern in Utrecht geboren, vertraute sein Geheimnis (um 1654) aber auch in Deutschland dem Prinzen Ruprecht von der Pfalz (1619—82), der es nach den Niederlanden und nach England trug, und dem Theodor Kaspar von Fürstenberg (gest. 1675) an, der es in Deutschland verbreitete.

Bei alledem wiegt der eine echte deutsche Maler, wiegt der Frankfurter Adam Elsheimer (1578—1610), dessen sich, außer Bode, besonders Weizsäcker angenommen hat, viele andere Meister auf. Sein Lehrer Philipp Uffenbach (1566—1636) zu Frankfurt, dem Donner von Richter gerecht geworden, ein Enkelschüler Grünewalds (S. 137), war ein wirklich auf deutschem Boden erwachsener Übergangsmeister, dessen erhaltene Bilder, wie die klagende Maria (1588) der Sammlung Holzhausen und die Himmelfahrt Marias (1599) im Städtischen Museum zu Frankfurt, keineswegs unbedeutende Nachzügler der herben altdeutschen Richtung der guten Zeit sind. Elsheimer war 1598 noch in Frankfurt, zog dann aber nach Rom, wo er seinen neuen, Aufsehen erregenden Stil rasch zur Vollendung brachte. Elsheimers Art, in kleinen Bildern ein völliges Gleichgewicht zwischen den Figuren und der Landschaft oder dem Innenraum herzustellen, die einzelnen Menschen- und Baumgruppen plastisch abzurunden und doch malerisch der Gesamtkomposition einzuordnen, die Bildwirkung aber gerade durch sonniges Landschaftslicht oder helldunkles Binnenlicht zu erzielen, ist sein eigenstes Eigentum, wenngleich die Keime seiner Lichtbehandlung sich durch Uffenbach bis auf Grünewald zurückverfolgen lassen, seine landschaftliche Haltung aber, so neu sie erscheint, doch durch Jan Brueghel den Älteren (S. 330), Rottenhammer (S. 147) und Bril (S. 329), auf den sie zurückwirkte, vorbereitet ist. Elsheimers frühe Bilder, wie das Opfer von Lystra im Städelschen Institut und die Predigt des Täufers in München (die Bode ihm abgesprochen, Weizsäcker ihm zurückgegeben hat), sind noch zeichnerischer und trockener behandelt als die Bilder seiner reifen Zeit, die sich besonders durch ihren fetten, schmelzartigen Farbenauftrag von den früheren unterscheiden. Die Münchener Pinakothek bleibt auch, nachdem die „Jagd nach dem Glück" nur als Kopie nach Elsheimer von Nikolaus Knüpfer erkannt worden, besonders reich an Werken seiner Hand. Als Nachtstücke sind der „Brand von Troja" und die feingestimmte Mondscheinlandschaft mit der „Flucht nach Ägypten" hervorzuheben, als Tagesbilder sind der „Martertod des hl. Lorenz" und ein kleines Landschaftsidyll zu nennen. Bedeutender aber sind auch nach Ausscheidung des Josephbildes, das wir Moyaert zurückgeben mußten, die Dresdener Bilder des Meisters: „Jupiter bei Philemon und Baucis" (Abb. S. 415), das Elsheimers Kunst, helldunkle Innenräume zu malen, und die „Flucht nach Ägypten", das

seine Art, die Landschaft sonnig zu durchlichten, von ihrer besten Seite zeigt. Auch die „Jugend des Bacchus" in Frankfurt schließt sich würdig an. Einen größeren Einfluß als durch seine deutschen Nachahmer, wie Jakob König, gewann Elsheimer durch seinen holländischen Stecher Hendrik Goudt (1585—1630) und durch die niederländischen Maler, wie Teniers, Moyaert, Lastman, Pynas, Poelenburgh usw., die die von ihm ausgegangenen Anregungen verarbeiteten. Unzweifelhaft aber hat seine stilisierende Abrundung der Baumkronen, seine formenklare Verteilung der Massen und seine schimmernde Darstellung des Lichtes auf Claude Lorrain, den großen lothringisch-römischen Landschafter (S. 280), zurückgewirkt.



Jupiter bei Philemon und Baucis. Gemälde von Adam Elsheimer in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Ist Elsheimer der einzige große deutsche Meister der Übergangszeit, so ist ein zweiter Frankfurter, Joachim von Sandrart (1606—88), der einzige bedeutende deutsche Vertreter der Barockmalerei. Sandrart hat mit der Feder und mit dem Pinsel in der Hand mannhaft für die Erhaltung des deutschen Kunstlebens gekämpft. Sein großes Schriftwerk, die „Teutsche Akademie", das von Sponsel gründlich untersucht worden, hat trotz seiner Schwächen viel dazu beigetragen, daß die Deutschen als Kunstvolk anerkannt blieben. Als Kupferstecher war Sandrart Schüler jenes Ägidius Sadeler (S. 414) in Prag, als Maler Schüler des Gerard Honthorst (S. 365) in Utrecht, und als ausübender Künstler ist er in Italien, wo er seine Ausbildung vollendete, in Frankfurt, in Amsterdam, auf seinem bayrischen Gute Stockau, in Augsburg und in Nürnberg, wo er starb, tätig gewesen. Als Maler schwankte er zwischen italienischen Einflüssen, die er in der Historienmalerei bevorzugte, und niederländischen Anempfindungen, die seine Bildnismalerei beherrschten, bewahrte sich daneben

aber doch auch eine gewisse zugreifende deutsche Art. Paul Kutter, der seine künstlerische Tätigkeit liebevoll geschildert hat, zählt hundert erhaltene Bilder seiner Hand. Kirchenbilder hat er namentlich für Süddeutschland und Österreich gemalt; und die süddeutschen Sammlungen enthalten auch die meisten seiner umfangreichen Darstellungen aus weltlichen Stoffgebieten. Seine lebensgroße italienische Fischhändlerin (1644) in Braunschweig nimmt unter seinen Werken eine Ausnahmestellung ein. Am anziehendsten sind seine Bildnisse. Er brauchte nur seine beiden mächtigen Bildnisgruppen, das Schützenstück des Kapitäns Bicker (1638) in Amsterdam, das trotz seiner etwas gesuchten Anordnung der Schützen um die Büste der französischen Königin neben den Meisterwerken des Reichsmuseums standhält, und sein großes Gesandtenmahl des Nürnberger Friedenskongresses (1650) im Nürnberger Rathaus gemalt zu haben, um als bedeutendster Meister seiner Art in Deutschland zu erscheinen. Das frühere Amsterdamer Bild ist frischer und wärmer in der Färbung und malerisch kräftiger in der Durchführung als das spätere Nürnberger Gemälde, das härter und dünner im Vortrag, jedoch entschiedener im Helldunkel ist, aus dem die blau gepolsterten Stühle hervorstechen. Aber wir dürfen uns doch nicht verhehlen, daß auch Sandrarts beste Gemälde nicht die künstlerische Überzeugungskraft selbständiger Meisterwerke besitzen.

Die übrigen deutschen Maler des 17. Jahrhunderts können hier nur gruppenweise zusammengefaßt werden.

Die Süddeutschen pilgerten meist nach Italien, um sich der herrschenden Barockkunst der „Eklektiker" nachempfindend anzuschließen. Zu ihnen gehört auf dem Gebiete der großen „Historienmalerei" der Württemberger Johann Heinrich Schönfeld (1609—75), der in Augsburg zahlreiche katholische Altarbilder für süddeutsche Kirchen und zahlreiche weltliche Gemälde für süddeutsche Schlösser malte, zu ihnen der berühmte Prager Carl Screta, Ritter Sſotnowſky von Zaworzitz (um 1605—74), dessen zahlreiche Bilder in Kirchen Böhmens, im Rudolphinum zu Prag und in der Dresdener Galerie durch ihren lahmen Eklektizismus die ziemlich abfällige Beurteilung seiner Kunst durch seinen eigenen Biographen Pazaurek rechtfertigen, zu ihnen gehören aber auch der Münchener Karl Loth (1632—98), Carlotto genannt, der hauptsächlich in Venedig wirkte, und seine in Wien lebenden Schüler, wie Johann Franz Michael Rottmayr (1660—1730), der zahlreiche farben- und formenöde Bilder für österreichische Kirchen und Schlösser malte, und der Tiroler Peter Strudel von Strudendorff (1660—1719), der seit 1689 Hofmaler war und 1692 eine private Akademie zur Verbreitung seiner weichlichen Kunst gründete. Der Bildnismaler dieser Gruppe ist Johann Kupetzky (1667—1740), ein Ungar, der nach Nürnberg zog. Nyari hat ihm eine Schrift gewidmet. Am vorteilhaftesten tritt uns seine breite, farbenschwere, keineswegs posenfreie Bildnismalerei, die die Köpfe immerhin charakteristisch auffaßte, in seinen sieben Braunschweiger Bildern entgegen.

Als Landschafter italisierender Richtung arbeiteten Johann Frans Ermels (1621—1699), dessen Italismus den Umweg über Jan Both (S. 366) in Utrecht nahm, und Willem van Bemmel (1630—1708), der geborener Utrechter war, vorzugsweise in Nürnberg, Christian Ludwig Agricola von Regensburg (1667—1719), dessen beleuchtungsreiche Landschaften man am besten in Schwerin kennen lernt, in Augsburg, Joachim Franz Beich (1665—1748), ein verwandter Meister, dessen Radierungen geschätzt werden, in München.

Als Tiermaler schloß Johann Heinrich Roos von Ottersberg (1631—85), der in Frankfurt wirkte, sich den italisierenden Niederländern vom Schlage Berghems (S. 376) an,

während sein Sohn Philipp Peter Roos (1681—1705), genannt Rosa di Tivoli, nach Rom übersiedelte, wo er kräftig-dekorative, oft nachgedunkelte, zum Teil lebensgroße Hirten- und Herdenbilder, wie die Dresdener, malte. Der Hauptdarsteller der jagdbaren Tierwelt war Karl Andreas Ruthart, den Frimmel geschildert hat. Wir wissen nur, daß Ruthart, obgleich er 1663—64 vorübergehend Mitglied der Antwerpener Gilde war, meist in Deutschland und in Italien arbeitete. Seine lebendig gezeichneten, aber ziemlich hart in gelbgrauem Tone gemalten Jagdstücke und Tierkampfbilder sind besonders in den österreichischen Sammlungen reichlich vertreten; ihrer sieben befinden sich z. B. in der Galerie Liechtenstein, ihrer zwölf, nach Wastler (1888), in Grazer Privatbesitz. Charakteristisch sind auch sein „Kampf zwischen Bären und Hunden" in Dresden, sein „Edelhirsch, von einem Leoparden zerrissen" im Palazzo Pitti zu Florenz. Auf anderem Boden steht Georg Philipp Rugendas (1666—1742), der Augsburger Meister, der in Schlachten- und Reiterbildern namentlich Courtois (S. 278) zum Vorbild nahm, sich aber als selbständiger Erfinder und guter Zeichner erwies. Berühmt sind seine Radierungen und Schabkunstblätter. Seine Gemälde, die etwas schwer getönt sind, lernt man am besten in Braunschweig und in Hampton Court kennen. Der Hamburger Franz Werner Tamm, genannt Dapper (1658—1724), endlich, der sich in Italien weiterbildete, um sich in Wien niederzulassen, malte mit weichem Pinsel lebendes und totes Geflügel von mehr dekorativer als unmittelbarer Wirkung.

Zu den Holländern zog es namentlich die norddeutschen Maler. An der Spitze der deutschen Rembrandtschüler, die nach Deutschland zurückkehrten, stehen die beiden Niedersachsen Paudiß und Ovens.

Christoph Paudiß (um 1618—67) arbeitete nach seiner Rückkehr eine Zeitlang in Dresden, eine Zeitlang in Wien, schließlich als Hofmaler des Herzogs Albrecht Siegmund in Freising, wo er starb. Seit wir die farbenfeine „Urkunde" in Dresden aus der Reihe seiner Schöpfungen streichen mußten, um sie Gelder (S. 387) zuzuweisen, und ihm auch der Münchener „Lautenschläger" genommen wurde, bilden seine Porträtgestalten und sittenbildlichen Darstellungen in Dresden, Wien und Schleißheim, denen sich das Stilleben von 1660 in Petersburg anschließt, eine ziemlich einheitliche Reihe keineswegs charakterlos aufgefaßter, aber etwas verblasen gemalter, von grauem Helldunkel durchflossener Bilder.

Jürgen oder Jurian Ovens (1623—79), den Dora Schnittger hervorgezogen hat, war Schleswiger, und seine meisten Bilder, deren beste Rembrandt näher stehen als die des Paudiß, befinden sich nördlich der Elbe. Sein Familienbildnis in Haarlem von 1650 ist freilich noch glatter als die späten Bilder Bols. Am besten sind die „Hochzeit Karls X. von Schweden (1654)" in Stockholm und das Regentenstück von 1656 in Amsterdam, das mit seinen schwarz gekleideten Regenten an rot bedecktem Tisch wie ein Vorklang von Rembrandts freilich wärmeren und kraftvolleren „Staalmeesters" von 1661 wirkt. Zu Ovens späteren, dünner und einförmiger werdenden Werken gehören der „Sieg des Christentums" (1664) im Dom zu Schleswig und die „Beweinung Christi" (1675) in der Kirche zu Friedrichsstadt.

Bedeutender als Paudiß und Ovens war Govert Flinck von Kleve (S. 387), der eben deshalb in Amsterdam festgehalten wurde. Jene erscheinen uns nur, weil sie Rembrandts Anschauung in Deutschland verbreiteten, in diesem Zusammenhang bedeutsamer als er.

Ein Schüler Wouwermans in Haarlem aber war der Hamburger Matthias Scheits (um 1630 bis gegen 1701), der als Maler und Radierer in seiner Vaterstadt wirkte. Lichtwark

hat ihn in einem besonderen Büchlein herausgestrichen. Seine breit und bräunlich gemalten, meist unmittelbar und natürlich gesehenen Bilder stellen alle erdenklichen Vorgänge im Freien, Gesellschaftsszenen, Soldatenstücke, Bauerngeschichten, gelegentlich auch biblische Vorgänge und Bildnisse dar. Lichtwark hat die meisten seiner erhaltenen Bilder in der Hamburger Kunsthalle zu vereinigen verstanden. Ihre Bedeutung liegt gerade darin, daß Scheits vorzugsweise einheimische, hamburgische Stadt- und Landsitten schildert und Typen und Trachten aus dem Holländischen ins Plattdeutsche übersetzt.

Als Stillebenmaler endlich schloß der Frankfurter Abraham Mignon (1640—79), der Jan Davidsz de Heems (S. 367) Schüler in Utrecht war, sich der holländischen Schule an. Er arbeitete hauptsächlich in Frankfurt. Wenn wir die Sorgfalt der Naturbeobachtung und der Malweise seiner Bilder hervorheben, so dürfen wir doch nicht vergessen, wie hart und kalt sie neben ihren Vorbildern, den Schöpfungen beider de Heems, erscheinen.

Und das ist bezeichnend für die ganze deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts. Sie ist Kunst zweiter und dritter Hand. Von dem einzigen Elsheimer abgesehen, der sich gleich an der Schwelle des Jahrhunderts erhebt, hat keiner der Genannten eine entwickelungsgeschichtliche Bedeutung, die über das Weichbild seines Wohnsitzes hinausgriffe.

VII. Die englische Kunst des 17. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die englische Baukunst des 17. Jahrhunderts.

Kraftbewußt sich reckend, betrat der britische Löwe im 17. Jahrhundert den Kampfplatz. Im Staatsleben ward England zum Führer der Völker; in der freien Forschung überstrahlte sein Dreigestirn Baco, Locke und Newton die Leitsterne der meisten Länder Europas; in der Dichtkunst erzeugte es gleich zu Anfang des Jahrhunderts Shakespeares Meisterwerke, die, wie „Hamlet", „Lear" und „Macbeth", allein von allen dichterischen Schöpfungen jener Tage noch heute maßgebend weiterwirken. Man kann also nicht sagen, daß die englische Gesittung nicht reif gewesen wäre, auch in den bildenden Künsten mit allen übrigen Ländern zu wetteifern; und in der Tat stellte die englische Baukunst des 17. Jahrhunderts sich der Baukunst der übrigen germanischen Länder Europas ebenbürtig, wenn nicht überlegen an die Seite, wogegen die darstellenden Künste Englands, zurückgehalten durch die inneren Kämpfe, die es durchtobten, in diesem Zeitalter noch im Zustande der Unmündigkeit verharrten.

Auch die englische Baukunst des 17. Jahrhunderts gab freilich, der unwiderstehlichen Zeitströmung folgend, die nationalen Überlieferungen zugunsten einer geschickten, ja groß empfundenen Nachahmung der halb klassizistischen, halb barocken Spätrenaissance der Italiener und Franzosen preis; aber sie lernte die neue, fremde Formensprache doch ihren eigenen kirchlichen und weltlichen Bedürfnissen anpassen; und neben der klassizistischen Spätrenaissanceströmung setzt in England während des ganzen 17. Jahrhunderts die gotische Unterströmung noch keineswegs aus. Blomfield hat sie eingehend geschildert. Charakteristisch ist die Johanniskirche in Leeds (1632—33), eine zweischiffige, durch Spitzbogenarkaden geteilte Kirche mit offenem Dachstuhl, deren Steinmetzarbeiten spätgotisch sind, während ihre Zimmermannsarbeiten an die Formensprache der „deutschen" Renaissance erinnern. Noch ziemlich reine Spätgotik tritt uns auch in Wadham College (1610—13) und in dem schönen Treppenhause von Christ Church College (1640) in Oxford entgegen, wogegen die (umgebaute) Kirche

Saint Catherine Cree in London (1628) und namentlich die Kapelle von Brasenose College in Oxford (1666), deren breite gotische Maßwerkfenster durch korinthische Pilaster voneinander getrennt werden, einen ausgeprägten Mischstil zeigen.

Selbst die beiden großen englischen Hauptarchitekten dieses Jahrhunderts, von denen Inigo Jones dem vorrepublikanischen, Sir Christopher Wren dem nachrepublikanischen England diente, konnten sich im Kirchenbau leichter gotischer Rückfälle nicht erwehren.



Inigo Jones' Banqueting House in London. Nach Photographie.

Wenn man Inigo Jones (1573—1651) als den Shakespeare der englischen Baukunst feiert, so unterschätzt man die Weltwirkung des großen Dramatikers. Aber ein tüchtiger Meister in den Bahnen Serlios (S. 66), Vignolas (S. 41) und Palladios (S. 64), die er in Italien studiert hatte, war er in der Tat. Als sein einziges gotisches Bauwerk gilt die Lincoln's-Inn-Kapelle in London, die 1623 geweiht wurde. Seine Hauptschöpfungen waren die Entwürfe zu den Königspalästen in Greenwich (seit 1617) und Whitehall (seit 1619). Jene kamen, abgesehen von der klassisch-einfachen Villa der Königin (1635), erst später durch Wren und dessen Nachfolger, die großartigen Entwürfe für Whitehall aber kamen niemals vollständig zur Ausführung. Ausgeführt und erhalten ist nur die Festhalle, das Banqueting House (Abb.), dessen Deckengemälde (S. 336) von Rubens herrühren. Es ist ein zweigeschossiger,

unten durch ionische, oben durch korinthische Pilaster und Halbsäulen gegliederter Prachtbau, der auch in Venedig oder in Vicenza bestehen würde. Alle Einzelformen sind groß, stark und edel, persönlich und daher auch englisch empfunden.

Dann folgte die kleine Paulskirche in Covent-Garden (1631—38), deren einziger Schmuck ihre herbe dorische Giebelvorhalle ist, hinter der eine Kuppel aufragt. In seinen späteren Jahren beteiligte Jones sich aber auch am Um- und Neubau einer Anzahl von Landschlössern des englischen Adels. Berühmt ist sein Anteil am Schlosse des Earl of Pembroke zu Wilton, dessen vornehm gegliederter Hauptsaal mit seinem Wandschmuck, herabhängenden Fruchtschnüren zwischen dem Rahmenwerk, klassisch und englisch zugleich wirkt. Klare Geschlossenheit und kräftiger Formenadel zeichnen alle Schöpfungen des Meisters aus. Sein Schüler John Webb (1611—74) baute nach Jones' Entwürfen z. B. das edel-einfache, mit einer Giebelvorhalle geschmückte Gunnersbury House in Middleesser.

Sir Christopher Wren (1632—1723) war nicht in Italien, aber in Paris gewesen. Seine Spätrenaissance steht der französischen daher näher als der italienischen. Jedenfalls erscheint er verstandesmäßiger berechnend und schon dadurch auch nationaler englisch als Jones, trotzdem barocker in der Gesamtwirkung, doch nicht in den Einzelformen. Die Fülle der Bauschöpfungen Wrens ist erstaunlich. Die Feuersbrunst, die 1666 weite Strecken Londons zerstörte, eröffnete seinem Tätigkeitsdrang ein Riesenfeld. Außer der großen Paulskathedrale, seinem Hauptwerke, schuf er zwischen 1670 und 1711 nicht weniger als 53 Londoner Stadtkirchen, die er mit immer neuen Abwandlungen der Stützen-, Bedachungs- und Emporenmotive der protestantischen Predigtkirche immer gleichartig und doch immer verschieden gestaltete. Die mächtige Palastanlage zu Greenwich, in der Sir Christopher, bald durch Webb, später durch Hawksmoor und Vanbrugh unterstützt und ersetzt, die Entwürfe Inigo Jones' weiterführte, wurde schon 1694 in das berühmte Marinehospital verwandelt, dessen Vorderfronten mit ihren Vor- und Rücksprüngen, ihren hohen, beide Hauptgeschosse zusammenfassenden korinthischen Doppelsäulen und ihren Giebeln, die in die Attika einschneiden, an Madernas Fassade der Peterskirche in Rom erinnern. Als Königspalast erhalten ist nur Wrens Anbau (1690—94) an das alte Schloß Hampton Court, der, aus Backsteinen mit Hausteingliederungen errichtet, in seiner breitgelagerten, den Mittelgiebel erdrückenden Massigkeit einen strengen, aber schweren Eindruck macht.

Zu Wrens schönsten sonstigen Bauten gehören der Hof von Trinity College in Oxford und die klassische, unten toskanische, oben ionische Bibliothek von Trinity College in Cambridge. Sein Hauptruhm aber beruht auf seinen Kirchenbauten. Die Paulskathedrale in London (Taf. 39, Abb. 1), die unter Wrens Leitung von 1675—1710 in einem Zuge vollendet wurde, gehört zu den mächtigsten Kirchenbauten der Erde. Die Zentralanlage, die er ursprünglich geplant hatte, kam nicht zur Ausführung. Das ausgeführte Gebäude besitzt zwar einen nach Möglichkeit verselbständigten Kuppelbau über der Hauptkreuzung, wirkt aber mit seinem lang nach Osten vorgestreckten dreischiffigen Chor und seinem noch länger nach Westen gedehnten dreischiffigen Langhaus, das sich an der Vorhalle zu einem zweiten Querschiff erweitert (Taf. 39, Abb. 2), doch wesentlich als Langbau. Die Einzelformen, meist korinthischer Ordnung, sind scharf und streng gezeichnet; barocke Ornamente sind nur spärlich verwandt worden. Von außen wirkt der Bau durchweg zweigeschossig, obgleich die Obergeschosse über den niedrigen Seitenschiffen nur Kulissenmauern sind. Die Hauptfassade besteht aus einer im Untergeschoß von sechs, im Obergeschoß von vier Paaren korinthischer Doppelsäulen getragenen Vorhalle und den



1. Christopher Wrens Paulskirche in London.

Nach Photographie.



2. Das Innere von Christopher Wrens Paulskirche in London.

Nach Photographie.

beiden reichgegliederten Westtürmen zu ihren Seiten. Die alles überragende Hauptkuppel baut sich inwendig, schlank wie ein Zuckerhut, in zwei Absätzen auf. Ihre äußere Schale strebt über der von balustradenbekröntem Säulenkranze umgebenen Trommel in halbem Eirund zu dem schlanken Laternentürmchen empor, das sie krönt. Klar, groß und gesetzmäßig beherrscht der gewaltige Bau das Häusermeer der Weltstadt. Wrens übrige Londoner Stadtkirchen unterscheiden sich von außen hauptsächlich durch ihre immer verschiedenen Türme oder Kuppeln. Gotisch gemeinte Türme gab der Meister den Kirchen Saint Dunstan in the East (1698), Saint Mary Aldemary (1711) und Saint Michael in Cornhill (1721), denen sich der gotische Torturm von Christ Church College in Oxford anreiht. Kuppeln tragen z. B. Saint Antholin, Saint Mary Abchurch, Saint Swithin, Saint Stephen und Saint Mildred. Die berühmtesten Renaissancetürme Wrens aber sind der von Saint Mary-le-Bow (1680), der in den Strebebogen unter dem höchsten Säulenachteck noch gotische Anklänge verwertet, und der von Saint Bride (1701—02), der sich in immer kleiner werdenden Achteckhallen bis zur schlanken Spitze verjüngt. Das schönste Innere zeigt die von korinthischen Säulen getragene, leichtbeschwingte Kuppelkirche Saint Stephen (Walbrook; Abb.). Die Vielseitigkeit Wrens, der im Grunde immer er selbst ist und doch jeder neuen Aufgabe mit frischem, neuem Sinn gegenübertritt, ist erstaunlich. Packen und hinreißen wird er uns selten; bewundern aber werden wir jede seiner Schöpfungen.



Das Innere von Christopher Wrens Kirche Saint Stephen in London. Nach einer Reproduktion des Architektur-Verlags E. Wasmuth A.-G. in Berlin.

Unter seinen Nachfolgern sind zunächst Edward Jarman, der Erbauer der Royal Exchange, der neuen, 1669 vollendeten Börse, von der nur wenig Reste in dem Neubau von 1844 erhalten sind, und William Talman, der Erbauer von Chatsworth (1681), dem stattlichen Landschloß des Duke of Devonshire, zu nennen. Die beiden Hauptstockwerke von Chatsworth werden über einem Rustika-Sockelgeschoß von durchgehenden ionischen Pilastern gegliedert, die sich unter dem vorspringenden Mittelgiebel in Säulen verwandeln.

Neben Wren aber brachte es John Vanbrugh (1666—1726), der auch als Lustspieldichter berühmt ist, im Schloßbau zu einer ausgeprägten, mehr szenisch-dekorativen als

streng baulichen Eigenart. Weder um die Raumschönheit der zahlreichen Einzelzimmer seiner ausgedehnten Gebäude, noch um die künstlerische Durchbildung seiner derben, kecken Einzelformen war es ihm zu tun. Nur die perspektivische Gesamtwirkung seiner weiträumigen, mit mächtigen Vorhöfen ausgestatteten Schloßanlagen hatte er im Auge. Seine Hauptbauten, Castle Howard (1702—14), der Landsitz des Earl of Carlisle, und Blenheim (1715), der Wohnsitz des Duke of Marlborough, zeigen alle Vorzüge und Mängel seiner Kunst.

Noch ein wirklicher Schüler Wrens hingegen war Vanbrughs Mitbewerber und Nachfolger Nicholas Hawksmoor (1661—1736), zu dessen merkwürdigsten Schöpfungen die gotisierenden Türme von All Souls College, zu dessen besten Werken aber, außer dem Hof von Queen's College in Oxford mit seiner malerisch überkuppelten Eingangshalle, die Christuskirche zu Spitalfields und die Georgskirche zu Bloomsbury mit ihrer stattlichen Säulenvorhalle gehören.

Nach Schottland trug den Stil Inigo Jones' William Bruce, der Erbauer des palladianischen Landschlosses Hopetown House (1698—1702), den Stil Wrens William Adam, der Verfasser des „Vitruvius Scoticus", der Colen Campbells schon 1717 erschienenem „Vitruvius Britannicus" nachgebildet war.

Die klassizistische englische Spätrenaissance hatte sich am Ende des 17. Jahrhunderts bis in die fernsten Winkel des vereinigten Königreichs verbreitet.

2. Die englische Bildnerei des 17. Jahrhunderts.

Die einheimischen Baumeister zogen sich im 17. Jahrhundert für ihre Zwecke eine mehr oder weniger handwerksmäßige Steinmetzen- und Bildhauerschule heran, deren Meistern neben der plastischen Dekoration der Gebäude die Herstellung der Grabmonumente zufiel, nach denen die Nachfrage rege blieb. Der Hauptmeister der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Nicholas Stone (1586—1647), war Schüler Hendrik de Keyzers (S. 356 u. 359) in Amsterdam gewesen. Für Inigo Jones schuf er z. B. das prächtige Südportal von Saint Mary's Church in Oxford, auf eigene Rechnung das Tor von Oatlands Park in Surrey. Seine wichtigsten Grabmonumente sind nach seinen eigenen Aufzeichnungen, die schon Walpole veröffentlicht hat, der schlichte Grabstein des Dichters Spenser (1620), das feine, wohl nach fremder Zeichnung gefertigte Sitzbild des Francis Holles in Westminster Abbey, das merkwürdige Denkmal des in ein Leichentuch gehüllten Dr. Donne (1631) in der Paulskathedrale zu London und das Grab des Sir Julius Cäsar in Great Saint Helens. Er vertritt in seinem Vaterlande den niederländischen Zeitstil ohne besondere Wärme oder Individualität.

Bildwerke höherer Art wurden nach wie vor Ausländern anvertraut. Das verhältnismäßig vornehme eherne Reiterstandbild Karls I. in Charing Croß zu London (1633 gegossen) rührt von Hubert Le Soeur (gest. um 1652) her, einem Franzosen, der Schüler Giovanni da Bolognas (S. 50) gewesen sein soll, doch in England vielfach beschäftigt wurde. Die schöne Büste der Lady Cottington in Westminster Abbey aber stammt von Soeurs italienischem Zeitgenossen Francesco Fanelli, der, wie er, in England starb.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts spielte ein Flensburger namens Cajus Gabriel Cibber (1630—1700), der in Holland gebildet zu sein scheint, eine Rolle unter den englischen Bildhauern. Viel genannt werden seine halb liegenden, realistisch angehauchten Steingestalten des stillen und des tobenden Wahnsinns, die er für das Portal des Irrenhauses Bethlehem-Hospital (Bedlam) schuf. Sie sollen dem South Kensington Museum gehören.

Aber auch immer mehr Engländer widmeten sich jetzt der Bildnerei. Der Hauptmeister, den Sir Christopher Wren heranzog, war Francis Bird (1667—1731), der in Brüssel und Rom gelernt hatte. Von ihm rührt das äußerlich lebendige, mit acht Reitergestalten ausgestattete Hochrelief der Bekehrung des Paulus im Giebelfelde der Paulskathedrale her, von ihm das inzwischen durch eine Nachbildung ersetzte tüchtige Standbild der Königin Anna vor der Kathedrale, von ihm auch die charaktervolle Büste des Dr. Busby in Westminster Abbey. Auf ähnlichem Boden stand John Bushnell, dessen Hauptwerk das Grabmal Cowleys in Westminster Abbey ist. Berühmt als dekorativer Holzschnitzer von unmittelbarem Naturgefühl aber war Grinling Gibbons (1648—1721), ein Engländer holländischer Abstammung. Seine besten dekorativen Arbeiten befinden sich in Windsor Castle, in der Paulskathedrale und in den Schlössern Chatsworth, Petworth und Burleigh House. Seine Bleistatue Jakobs II. am Saint James's-Park in London ist nicht ohne Verdienst, jedoch nichtssagend. Besser ist sein Sockel jenes Standbildes Karls I. in Charing Croß. Armstrong nennt ihn immerhin den ersten englischen Bildhauer, der im Geiste der Renaissance frei und selbständig schuf.

3. Die englische Malerei des 17. Jahrhunderts.

Je höher die Ansprüche wurden, die die englischen Bauherren an den Kunstwert der dekorativen Decken- und Stiegenhausmalereien ihrer Paläste, alle englischen Großen an die künstlerischen Eigenschaften der Bildnisse stellten, an denen ihr Bedarf mit dem wachsenden Reichtum von Jahr zu Jahr zunahm, desto weniger genügten die einheimischen Maler, sie zu befriedigen. Unter den auswärtigen Malern aber, die in England tätig waren, befanden sich, wie im 16., auch im 17. Jahrhundert einige der größten Meister Europas. Schuf kein Geringerer als Rubens (S. 336) doch die Deckengemälde für Inigo Jones' Banqueting House, stellte kein Geringerer als van Dyck (S. 338) doch seine beste Kraft in den Dienst der höfischen Bildnismalerei Englands. Als van Dycks Vorgänger und Mitbewerber hatten tüchtige holländische Bildnismaler, wie Cornelis Ketel (S. 176 u. 216), Gerard van Honthorst (S. 365), Daniel Mytens (um 1590 bis nach 1642) und Cornelis Janson van Ceulen (1594 bis gegen 1664), ihre Kunst in London ausgeübt. Von den holländischen Malern anderer Fächer, die in England ihr Glück suchten, seien nur die Seemaler Willem van de Velde, Vater und Sohn (S. 390), genannt.

Als Nachfolger van Dycks in England sind namentlich zwei norddeutsche Meister von Bedeutung zu nennen, die so eng mit der Geschichte der englischen Malerei verwachsen sind, daß sie nur in ihr genannt werden können. Der ältere von ihnen, Peter von der Faes, angeblich aus Soest in Westfalen (1618—80), der kurz vor seinem Tode in London als Sir Peter Lely geadelt wurde, war Schüler Pieter de Grebbers (um 1595 bis um 1655), eines tüchtigen Übergangsmeisters, in Haarlem gewesen. In London, wo Lely 1641, im Todesjahr van Dycks, auftauchte, entwickelte er sich durch das Studium der späten Bilder des Antwerpeners rasch zum englischen Modemaler. Besonders seine Damenbildnisse waren beliebt. Erscheinen sie neben den Bildnissen van Dycks auch gesucht in der Anordnung, leer in der Modellierung, kalt rötlich im Fleischton, so wußte er ihnen bei angenehmer „Ähnlichkeit" doch jenen äußeren Schick zu verleihen, den die Zeit verlangte. Die Londoner Nationalgalerie besitzt nur das Mädchen mit Kirschen (Abb. S. 425) von seiner Hand. Aber in der National Portrait Gallery ist er reichlich vertreten; und in Hampton Court befindet sich die unter dem Namen der „Windsor Beauties" bekannte Schönheitsgalerie Karls II., von deren Bildnissen er mehr denn ein Dutzend gemalt hat.

Der jüngere dieser Meister war Gottfried Kniller von Lübeck (1648—1723), der Schüler Bols (S. 387) in Amsterdam war, sich aber 1674 in London niederließ, wo er später als Sir Godfrey Kneller geadelt wurde. Seine zahlreichen Bildnisse sind oberflächlicher, obgleich plastisch härter modelliert, bauschiger drapiert, kälter und bunter getönt als die Lelys. Der Übergang ins 18. Jahrhundert macht sich in ihnen geltend. Die National Portrait Gallery in London besitzt eine ganze Reihe seiner Bildnisse. Berühmt sind seine zehn „Hampton Court Beauties" in Hampton Court, berühmt seine 43 Bildnisse des Kit-Kat-Klubs, die John Faber in Mezzotinto vervielfältigt hat. In Deutschland ist er z. B. in Braunschweig und in Dresden vertreten. Seine Kunst trug ihm ein bedeutendes Vermögen und ein Grabmal in Westminster Abbey ein. Zu den großen Meistern zählt er freilich nicht.

Der Ausländer aber, der die Decken und Treppenhäuser der englischen Schlösser in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mit umfangreichen, geschickt, leicht und oberflächlich hingeworfenen historischen, religiösen oder allegorischen Fresken schmückte, war der Neapolitaner Antonio Verrio (1634—1707), der seit 1671 in England arbeitete. In Windsor Castle, in Chatsworth, in Burleigh House kann man seine Schöpfungen kennen und — wenn man mag — bewundern lernen. Am leichtesten zugänglich sind seine Darstellungen im Treppenhause zu Hampton Court.

An einheimischen Malern fehlte es bei alledem auch im 17. Jahrhundert in England keineswegs. Zunächst trieb die „Miniaturmalerei" im Sinne kleiner, auf feste Unterlagen gemalter Bildnisse, die sich im 16. Jahrhundert zu einem englischen Sonderfach entwickelt hatte (S. 216), neue Blüten. Sir Richard R. Holmes hat sie neuerdings geschildert. Auf Isaac Oliver (S. 216) folgten dessen Sohn Peter Oliver (um 1594—1654), der sich auch durch seine Miniaturkopien nach den großen Meisterwerken der Sammlung Karls I. berühmt machte, und John Hoskins (gest. 1664), der zu den beliebtesten Miniaturbildnismalern seiner Zeit gehörte. Bedeutender war Hoskins' Neffe Samuel Cooper (1609 bis 1672), dessen feinfühlige kleine Bildnisse, die man am besten in Windsor Castle studieren kann, sich durch volles, angenehm aufgefaßtes Eigenleben, durch feste, doch zarte Pinselführung und große Klarheit der Färbung auszeichnen. Bedeutender als alle diese Künstler aber war freilich auch in diesem Fache ein Ausländer, der Genfer Jean Petitot (1607 bis 1691), der lange Jahre in England arbeitete, ehe er sich nach Paris und schließlich an den Genfer See zurückzog. Seine kleinen Schmelzbilder, die von höchster Lebendigkeit der Auffassung und Zartheit der Ausführung sind, kommen besonders häufig in den englischen Privatsammlungen vor.

Auch die englischen Großmaler dieses Zeitraums, die mit den in England lebenden Ausländern zu wetteifern suchten, waren meist Bildnismaler. Durch seine Kopien nach van Dyck machte Henry Stone (gest. 1653), der Sohn jenes Bildhauers Nicholas Stone (S. 360), sich bekannt. Den Namen eines „schottischen van Dyck" erwarb sich George Jamesone (1586 bis 1644), der neben van Dyck in Rubens' Werkstatt gearbeitet haben soll. Seinen gut gesehenen, wenn auch etwas trocken gemalten Bildnissen begegnet man nicht selten in den schottischen Landschlössern. Der erste englische Maler, dessen Ölbildnissen man heute noch einigen Geschmack abgewinnen kann, war William Dobson (1610—46), der sich durch Kopieren nach van Dyck und Tizian entwickelt hatte. Seine Bildnisse trifft man in den meisten großen Landsitzen Englands und in der National Portrait Gallery in London. Zu den besten gehören das des Dichters Cleveland im Bridgewater House und das große, sprechende, etwas

bunte Familienstück im Devonshire House zu London. Die übrigen englischen Bildnismaler, die nach Lely und Kneller arbeiteten, müssen wir der örtlichen Kunstgeschichte überlassen. Dagegen sei hier Sir James Thornhills (1676—1734) als des ersten „bedeutenden" englischen Historienmalers gedacht. Malte er doch z. B. grau in grau die Vorgänge aus dem Leben des Apostels Paulus in der Kuppel von Wrens Paulskathedrale, in bunten, nur zu bunten Farben die Freskenfolge mit dem Leben Wilhelms III. in der großen Halle des Hospitals zu Greenwich; auch in Blenheim, Hampton Court und Oxford (All Souls und Queen's College) kann man ihm nachgehen. Schon als erster englischer Maler, der geadelt worden, nimmt er eine Stellung in der englischen Kunstgeschichte ein. Über einen faden Durchschnitts-Eklektizismus aber hat er es nicht hinausgebracht.


Sir Peter Lelys Bildnis eines Mädchens in der Nationalgalerie zu London.
Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 423.

Was über die Entwickelung des englischen Kupferstiches bekannt ist, hat Sidney Colvin anschaulich zusammengetragen. Erst mit den großen Schwarzkunst- und Mezzotinto-Meistern des 18. Jahrhunderts beginnt auch auf dem Gebiete der Vervielfältigungen ein Siegeszug der englischen Kunst, wie er nach ihren Leistungen im 17. Jahrhundert auf allen darstellenden Gebieten kaum vorauszusagen gewesen wäre.

VIII. Die Kunst des 17. Jahrhunderts in Skandinavien.

1. Die Kunst dieses Zeitraums in Dänemark.

Wenn die beiden nordischen Königreiche Schweden und Dänemark-Norwegen jetzt im Rate und auf den Schlachtfeldern der Völker auch eine Großmachtstellung einnahmen, so war ihr Boden für die Entwickelung eines nationalen Geistes- und Kunstlebens doch noch nicht

bestellt. Die Höfe von Stockholm und Kopenhagen konnten ihrem Begehren, es auch in den schönen Künsten den übrigen Großmächten gleichzutun, nach wie vor nur durch die Heranziehung auswärtiger Künstler genügen. Deutsche und Holländer, denen sich bald Franzosen gesellten, kamen in Scharen; und wenn auch nur wenige von ihnen als selbständige künstlerische Persönlichkeiten hervortraten, so tut das ihrer Bedeutung für die Ausstreuung künstlerischer Saaten in fruchtbarem Neuland doch keinen Abbruch.

König Christian IV. von Dänemark (1588—1648) war ein so tatkräftiger Bauherr und Kunstfreund, daß die dänische Kunstgeschichte von einem Stil Christians IV. spricht. Dieser Stil, der den Backsteinrohbau mit Hausteineinfassungen bevorzugt, ist aber nur „ein Glied der deutsch-niederländischen Renaissance". Hohe Giebel mit verschnörkelten Stufen und malerische, metallbedeckte Holztürme beherrschen den äußeren Eindruck der Kirchen und der Schlösser. Der Pilaster- und Säulenschmuck beschränkt sich in der Regel auf Portale und Giebel. Das Roll- und Beschlagwerk befleißigt sich ziemlich maßvoller Formen. Der Hauptbau dieses Stiles ist das berühmte, von dunklen Landseewellen umspülte Schloß Frederiksborg (1602—25), das nach dem Brande von 1859 durch Meldahl stilgerecht wiederhergestellt wurde. Als sein Baumeister gilt der König selbst. Als Ausführende werden Jörg von Freiburg und Hans van Steenwinckel der Jüngere (1587—1639) genannt, der in Kopenhagen als Sohn des älteren, aus Holland eingewanderten Steenwinckel (S. 218) geboren war. Vier Flügel mit Ecktürmen umgeben nach altfranzösischer Art den quadratischen Ehrenhof (Taf. 40, Abb. 1). Den Vorderflügel aber vertritt eine niedrige, mit toskanischen Rundbogenarkaden geschmückte, von üppigem Torbau durchbrochene Terrasse, die Steenwinckels eigenstes Werk ist. Die beiden Untergeschosse der gegenübergelegenen, dem Hofe zugekehrten Hauptfassade sind in ähnlich geschmückte „Lauben" aufgelöst. Der Hauptturm erhebt sich im Hofe am westlichen Seitenflügel, der über der Kirche den Rittersaal enthält. Die flachgewölbte Kirche (Taf. 40, Abb. 2) zeigt Spitzbogenfenster, ihre Seitenschiffe tragen Emporen, ihre Pfeiler sind abwechselnd mit einfachen und gepaarten, im Untergeschosse ionischen, im Obergeschosse korinthischen Säulen geschmückt; alle Flächen sind durch Kartuschen und Arabesken in reicher Vergoldung belebt. Das Ganze gehört zu den prächtigsten Innendekorationen der nordischen Renaissance. Einfacher und steiler erhebt sich in ähnlichem Stile Schloß Rosenborg (1610—25) in Kopenhagen, das eine unglaubhafte Legende dem englischen Baumeister Inigo Jones (S. 419) zuschreibt.


Teilansicht von der Börse in Kopenhagen. Nach F. Meldahl.

Zu den einheitlichsten weltlichen Schöpfungen dieses Stils gehört die langgestreckte Börse in Kopenhagen (1619—24), deren Haupteingang an der breit gegiebelten, von Steenwinckel



1. Schloß Frederiksborg, Hofansicht.

Nach F. Meldahl.



2. Das Innere der Schloßkirche von Frederiksborg.
Nach F. Meldahl.

ausgeführten westlichen Schmalseite liegt. Die Sandsteinpilaster der Backsteinfassaden sind mit reichverzierten karyatidenartigen Hermen besetzt (Abb. S. 426). Ein schmaler Wohnbau desselben Stiles ist das Haus des Bürgermeisters Hansen (1616) in Kopenhagen. Der kirchliche Hauptbau aber ist die Kirche zu Christianstad (1618—28) in Schonen, das damals noch dänisch war. Ihre gotischen Gewölbe werden von schlanken, mit toskanisierenden Simskapitellen bekrönten Achteckpfeilern getragen, während ihr Außenbau trotz seines massiven Westturmes durch die Wucht seiner sieben geschweiften Giebel wie ein Schloßbau wirkt.

Eine reinere Renaissance atmet Steenwinckels Grabkapelle Christians IV. in Roeskilde. Die wirkliche Hochrenaissance aber zog erst unter Friedrich III. (1648—70) in Kopenhagen ein, wo sie z. B. durch das künstlerisch einfache Schloß Charlottenburg (1673) vertreten ist. Thurahs „Dänischer Vitruv" (1746) enthält vortreffliche Aufnahmen aller dänischen Bauten dieser Zeit.


Bildnis des Zwerges Giacomo Favorchi von Karl van Mander III im Museum zu Kopenhagen. Nach Karl Madsen. Vgl. Text, S. 428.

Auch die dänische **Bildnerei** der ersten Hälfte dieses Zeitraums beherrschte Hans van Steenwinckel der Jüngere. Jedenfalls ist er für einen Teil der zahlreichen, recht handwerksmäßigen Bildwerke verantwortlich, mit denen die genannten Gebäude ausgestattet sind. Mit höheren Ansprüchen wandte man sich ans Ausland. Die stattlichen Bronzegestalten des Neptunsbrunnens im Schloßhofe zu Frederiksborg (1623), die, von den Schweden geraubt, jetzt im Schloßgarten zu Stockholm stehen, schuf der Holländer Adriaen de Vries (S. 358 u. 411) in Prag. Als es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Denkmal höheren Stils zu schaffen galt, wandte man sich an einen Franzosen. Der Lyoner **Abraham César Lamoureux**, ein Schüler Coustous (S. 272), schuf 1681—88 für Kongens Nytorv das in Blei gegossene, formenwuchtige Reiterstandbild Christians V., dessen Roß über den gestürzten „Neid" dahinschreitet.

Für die dänische **Malerei** des 17. Jahrhunderts, deren Geschichte Madsen geschrieben, kommen, außer künstlerisch belanglosen Folgen dekorativer Wand- und Deckengemälde, hauptsächlich die Bildnisse der Hofgesellschaft in Betracht, wie sie im Schloß Rosenborg zahlreich erhalten, in Lunds großem Bildniswerk vollständig zusammengestellt sind. In dieser Bildnismalerei herrschten die Holländer. Unter Christian IV. kam **Jakob van Dort**, der im Schloß Rosenborg z. B. mit dem schlichten, sprechenden Doppelbildnis der Königin Anna Katharina und ihres rot gekleideten Sohnes (1611) vertreten ist, kehrte **Peter Isaksz** (1569—1624), der in Helsingborg geborene und gestorbene Holländer, dessen Gruppenbild der königlichen Familie in Schloß Rosenborg trotz seiner steifen Anordnung lebendig dreinschaut, nach Kopenhagen zurück, traf 1616 aber auch der Sohn des berühmten Kunstschriftstellers, **Karel van Mander II** (1579—1623), in Dänemark ein, um die, leider verbrannten, Wandbehänge mit den Schwedenschlachten für Frederiksborg auszuführen. Sein Sohn **Karel van Mander III** (1605—70) aber gilt als der Begründer der dänischen Malerei. Wird er doch als „Dänemarks Apelles" gefeiert und sind seine Bildnisse doch von einer Kraft der

Auffassung und einer Wucht der Darstellung, die sie den Meisterwerken der holländischen Schule anreihen. Im Kopenhagener Museum ist er mit einigen Historienbildern und mit Bildnissen wie dem des Admirals Ove Gjedde, dem sich das des Zwerges Giacomo Favorchi mit seinem großen Hunde (Abb. S. 427) anschließt, vertreten. Großartig wirkt sein Doppelbildnis eines Hand in Hand einherschreitenden Ehepaares beim Hofjägermeister Sehested-Juel in Ravnholt.

Nächst diesem jüngeren van Mander war sein Schwager Abraham Wuchters, der 1638 mit ihm eintraf, der bedeutendste Maler Kopenhagens. Wuchters' Bildnisse sind absichtlicher stilvoll in ihrer Haltung, plastischer in ihrer Durcharbeitung, aber wohl einige Grade kühler als die van Manders. Sein Bildnis des Ulrik Kristian Gyldenlöve (1648), der in roter Atlaskleidung, mit einem weißen Mopse hinter sich, vor grauem Vorhang dasteht (im Kopenhagener Museum), würde überall bewundert werden.

Weniger bedeutend als diese Bildnismaler sind die Begründer der Sittenmalerei in Dänemark, wie der taubstumme Oldenburger Wolfgang Heimbach (um 1613—75), der mit recht guten Bildnissen sogar in London, Kassel und Braunschweig, im Schloß Rosenborg aber auch mit einem „Geldwechsler", mit Kerzenbeleuchtung, vertreten ist, und Toussaint Gelton, der 1674 von Schweden eintraf und 1680 als Hofmaler in Kopenhagen starb. Als „Surrogat für Mieris" bezeichnet Madsen ihn deutlich genug. Franzose aber war der Hofmaler Christians V. (1670—99), Jacques d'Agar (1640—1715), dessen bauschige Bildnisse (z. B. Christians V. in Rosenborg) in die Perückenzeit des 18. Jahrhunderts hinüberleiten.

2. Die Kunst des 17. Jahrhunderts in Schweden.

Etwas reicher und voller als in Dänemark gestaltete sich die Kunst des 17. Jahrhunderts in Schweden, wie sie uns in Dahlbergs altem Prachtwerk „Suecia antiqua et moderna" in ihrem ursprünglichen Glanze, in Upmarks vortrefflichem neuen Werke in ihrer geschichtlichen Entfaltung entgegentritt.

Im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, unter Gustav Adolf, war die schwedische Kunst noch wesentlich Hofkunst. An dem alten burgartigen Königsschloß in Stockholm wurde unter der Leitung holländischer Werkmeister weitergebaut. Das Schloß Wibyholm, an dem 1622 bis 1625 der holländische Meister Florens Claesz Becker arbeitete, prangt in aller Pracht des niederländischen Backsteinbaues mit Hausteinverbrämungen. Schon tritt hier das Streben nach regelmäßig symmetrischer Flügelanlage hervor. Aber die hohen geschweiften Volutengiebel, die verschiedenartig und willkürlich bekrönten Fenster, das üppige Roll- und Beschlagwerk am stattlichen Hauptportal sind typisch für die nordische „Frührenaissance".

Später kam der Straßburger Hans Jakob Kristler, der den Deutschen ihre Gertrudskirche (1636—41) im ausgesprochenen Mischstil erneuerte, dem schwedischen Reichsfeldherrn de la Gardie aber den nicht erhaltenen Stadtpalast Makalös und wahrscheinlich auch das Landschloß Jakobsdahl erbaute. Die durchgehenden korinthischen Fassadenpilaster dieses Schlosses bezeichnen trotz des nordischen Mittelgiebels die entscheidende Wendung zur Hochrenaissance.

Die volle Hochrenaissance brachten gegen Ende der dreißiger Jahre der Franzose Simon de Lavallée (gest. 1642), dessen Hauptwerk, der Entwurf zum Ritterhause, nicht ausgeführt wurde, und der Stralsunder Nikodemus Tessin der Ältere (1615—81), der für den Reichskanzler Oxenstierna zunächst die Vollendung des breit angelegten Schlosses Tidö überwachte, dann aber die Kirche zu Jäder baute (1641—51). Das barocke Hauptportal von Tidö wurde 1640 von dem deutschen Steinmetzen Heinrich Blume ausgeführt. Das Äußere

der Kirche zu Jäder erinnert mit seinen mächtigen Staffelgiebeln an das der Kirche zu Christianstad, verrät aber in allen Einzelformen den fortschreitenden Italismus.

Als Königin Christine 1654 dem Throne entsagte, hatte der italienisch-französische Einfluß in der ganzen Baukunst Schwedens bereits gesiegt. Nikodemus Tessin der Ältere, der inzwischen in Italien gewesen war, baute unter Karl X. und Karl XI. eine Reihe im Grundriß wohlgegliederter, im Aufbau entweder schlicht gehaltener oder mit durchgehenden Pilastern besetzter, von hohen, mannigfaltig gestalteten Dachbauten überragter Landschlösser für den Adel und die königliche Familie. Jedenfalls unter seiner Mitwirkung entstanden die Schlösser Skokloster, Eriksberg, Malsåker, Salsta, wurde Schloß Jakobsdahl zu Ulriksdahl ausgebaut. Tessins weltlicher Hauptbau ist das Königinnenschloß Drottningholm (1661—81), dessen Gesamtanlage mit den luftigen, jetzt verbauten Flügelhöfen interessanter ist als sein Aufbau, der nur in den Hauptachsen reicher umrahmte Fenster zeigt. Im Inneren wetteiferten schwedische und ausländische Dekorateure, mit Pilastergliederungen, Stuckverzierungen und Deckenmalereien neue, zeitgemäße Pracht zu entfalten. Tessins kirchlicher Hauptbau aber ist der Dom zu Kalmar (seit 1660), ein Mittelding zwischen Langbau und Zentralbau, dessen breite Hauptfassade mit ihrem griechischen Giebel zwischen Seitentürmen, ihren strengen toskanischen Pilastern im Untergeschoß, ihren keuschen ionischen Pilastern im schmäleren Obergeschoß einen durchaus klassizistischen Eindruck macht.

Der Sohn dieses älteren Tessin, Nikodemus Tessin der Jüngere (1654—1728), der in Nyköping geboren war, vollendete Drottningholm, um sich dann vornehmlich dem Weiterbau des Königsschlosses in Stockholm zu widmen. Seine Entwürfe zum Ausbau wurden 1692 genehmigt; und rasch wuchs der neue Nordflügel empor; aber 1697 mußten die Reste der alten Burg nach einem verheerenden Brande vollends abgetragen werden; und der Meister erhielt nun den Auftrag, ein neues Schloß zu errichten. Dieser vornehme Neubau gehört erst der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts an.

Auch Simon de Lavallée hatte einen Sohn, der sein Nachfolger wurde; und dieser, Jean de Lavallée (1620—96), war einer der einflußreichsten Stockholmer Architekten seiner Zeit. Sein berühmtester Kirchenbau ist die Katharinenkirche (1656—76), die erste reine Zentralkirche in Stockholm. Ihr Grundriß ist ein gleichschenkliges Kreuz, dessen vier äußeren Ecken vier kleine Quadrate eingefügt sind; und der gutgegliederte, von hoher Mittelkuppel überragte Aufbau entwickelt sich folgerichtig aus diesem Grundriß. Die Gewölbe des schlichten Inneren gotisieren noch. Außen herrscht ein einfacher Dorismus. Des Meisters weltlicher Hauptbau aber ist das Ritterhaus in Stockholm, dessen vier Fassaden auf rechteckigem Grundriß ziemlich gleichmäßig durchgebildet sind. Durch hohe korinthische Pilaster, die unter dem geschweiften Dache ein klares Gebälk tragen, werden die beiden Hauptgeschosse zusammengefaßt. Klassische Giebel krönen die Mittelrisalite der beiden Langseiten. Streng behandelte Hängekränze vollenden den Fassadenschmuck. Alles ist harte nordische Spätrenaissance.

In der architektonisch-dekorativen Bildnerei Schwedens herrschten in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der es noch um eine gewisse Fülle figürlicher und rollwerkmäßiger Einzelformen zu tun war, eine Reihe eingewanderter deutscher Steinmetzen wie jener Heinrich Blume und wie der Hamburger Heinrich Wilhelm (gest. 1652), dessen dekoratives Talent sich im Kartuschenstil der Gedächtnistafeln für die Familie Oxenstierna in der Kirche zu Jäder mit allem figürlichen und ornamentalen Zubehör geltend machte. Das aus Masken mit

herabhängenden Hautlappen bestehende Barockmotiv, das er an der Gedenktafel für die jung verstorbenen Kinder Oxenstiernas in der Nikolaikirche zu Stockholm verwandte, erregte Aufsehen in Schweden. Wagte er sich an höhere Aufgaben, wie die liegenden Sarkophaggestalten in der Kirche zu Jäder, so trat seine künstlerische Unzulänglichkeit freilich sofort zutage.

Im übrigen waren in Schweden mit der Ausführung der großen Grabdenkmäler immer noch Holländer betraut. Am Grabmal Banér im Dom zu Upsala (1629) nennt der Haarlemer Aris Claeson sich als Erfinder und Bildhauer. Die toten Ehegatten ruhen auf einem Paradebett unter einem von weiblichen Hermenkaryatiden getragenen Baldachin. Als Urheber des Grabdenkmals eines 1637 verstorbenen Feldherrn und seiner Gemahlin im Dom zu Skara gilt Pieter de Keyzer (geb. 1596), ein Sohn des großen Amsterdamers Hendrik de Keyzer (S. 356 und 359). Die Ehegatten ruhen hier unter einem reich mit allegorischen Gestalten besetzten dorischen Säulenbaldachin.

In der weiteren Entwickelung wurde das Paradebett mit den Liegebildern unter die Wandtafeln gerückt, und schließlich begnügte man sich mit dem Wandepitaph als solchem. Das Muster eines reichen und edlen Wandepitaphs, das des Reichsrats Erik Flemming (gest. 1679) in der Kirche zu Sorunda, rührt, wie inschriftlich beglaubigt, von Nikolaus Millich, einem niederländischen Schüler Rombout Verhulsts (S. 362), her. Vielleicht ist Millich auch der Meister des stattlichen Grabmals der Bielkestierna zu Österhaninge (1676—80), das noch mit einer lebhaft bewegten, barock-allegorischen Marmorgruppe geschmückt ist. Sicher aber schuf er die großen Treppenhaus-Standbilder Apollons und der Musen in Drottningholm nebst der Minerva mit den Gesichtszügen der Königin Christine.

Die Malerei beschränkte sich auch in Schweden im 17. Jahrhundert auf dekorative Decken- oder Wandgemälde und Bildnisse. Als Bildnismaler erscheint zunächst der Holländer Jakob van Dort (S. 427), den wir schon in Dänemark fanden, 1619 und 1629 in Schweden; er ist im Stockholmer Museum aber doch nur mit dänischen Königsbildern vertreten. Als Hofmaler der Königin Christine sind der Holländer David Beck (gest. 1656), der Schüler van Dycks gewesen war, und der berühmte Franzose Sébastien Bourdon (S. 283) zu nennen. Jener war 1647—51, dieser 1652—54 in Stockholm. Von beiden besitzt das Stockholmer Museum ansprechende Bildnisse der gelehrten Königin. Der einzige weithin bekannte skandinavische Maler dieser Zeit, der Blumenmaler Ottomar Elliger der Ältere von Gotenburg (1633—79), trug seine frische, farbige Kunst ins Ausland. Er hatte bei Daniel Seghers in Antwerpen gelernt und starb als Hofmaler in Berlin. In Schweden wirkten fast nur auswärtige Künstler.

Unter den Dekorationskünstlern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wird freilich ein Schwede, Johann Sylvius (gest. 1695), genannt, dessen Malereien in der Schloßkapelle zu Stockholm und in der Galerie des Schlosses Drottningholm (1689—90) wie Nachahmungen Lebruns (S. 284) wirken. Der Hauptmeister dieses Faches in Stockholm aber war David Klöcker (1629—98), ein Hamburger, der sich in Holland zum Bildnismeister, in Italien unter Cortona (S. 229 und 248) zum Deckenmaler entwickelt hatte, 1661 schwedischer Hofmaler und 1674 als Klöcker von Ehrenstrahl geadelt wurde. Seine annehmbaren dekorativen Hauptbilder befinden sich in den Schlössern zu Drottningholm und zu Stockholm, leere religiöse Darstellungen seiner Hand z. B. in der Nikolaikirche. Von seinen steif angeordneten, nüchtern aufgefaßten Bildnissen sei das große Gruppenbildnis der Familie Karls XI. in Gripsholm genannt. Über Ehrenstrahl und seine Schule hat August Hahr am ausführlichsten berichtet.

Ehrenstrahls Neffe, David Krafft aus Hamburg (1655—1724), war sein Hauptnachfolger als Bildnismaler. Die meisten seiner 235 Bildnisse, die Hahr verzeichnet, befinden sich in schwedischen Schlössern, namentlich in Gripsholm. Hart und trocken gemalt, zeichnen sie sich nur durch eine gute Wiedergabe der „Posen" der Perückenzeit aus. Neben Ehrenstrahl und Krafft aber wirkten als holländische Bildnismaler in Stockholm jener Amsterdamer Toussaint Gelton (S. 428), von dem das Stockholmer Nationalmuseum vier Bilder besitzt, und der Haager Martin van Mijtens der Ältere (1648—1736), dessen Sohn berühmter wurde als er. Die Meister, die dann um die Jahrhundertwende in den schwedischen Schlössern malten und meißelten, Jacques Fouquet und René und Évrard Chauveau, waren natürlich wieder Franzosen. Alle diese Meister sind nur als Pioniere ihrer Kunst auf hartem Boden von einiger Bedeutung.

IX. Die Kunst des 17. Jahrhunderts im christlichen Osteuropa.

1. Die Kunst dieses Zeitraums in Polen.

Der Polenkönig Johann Sobieski erfocht bekanntlich 1683 vor Wien den entscheidenden Sieg, der dem Vordringen der Türken Einhalt gebot und Ungarn nach 144jährigem Schmachten unter dem mohammedanischen Joche sich selbst zurückgab. Die befreiten Länder hatten aber in den nächsten Jahrzehnten viel zu viel mit ihrer wirtschaftlichen Erneuerung zu tun, um sich in nennenswerter Weise künstlerisch zu betätigen. Gerade als Kunstländer kommen im christlichen Osteuropa während des 17. Jahrhunderts daher nur Polen und Rußland in Betracht. Östlichen Charakter aber trägt nach wie vor nur die russische Kunst. Polen hatte sich schon seit Jahrhunderten auf die Seite Westeuropas gestellt. Eine polnische Kunst als solche gibt es freilich auch im 17. Jahrhundert so wenig wie eine skandinavische. Während Polen sich jedoch im 16. Jahrhundert der besten italienischen Bau- und Bildkünstlerkolonie diesseits der Alpen und einer regelmäßigen Einwanderung vorzüglicher deutscher Meister rühmen konnte, wurde seine Kunst im 17. Jahrhundert von Italienern und Deutschen dem durchschnittlichen Zeitstil zugeführt, aus dem es kein Entrinnen gab. Überdies wurde die selbsttätige Weiterentwickelung der Krakauer Kunst durch die Verlegung der Residenz nach Warschau, die Sigismund III. zu Anfang des Jahrhunderts vollzog, plötzlich unterbrochen; und in Warschau mußte gewissermaßen wieder von vorn angefangen werden.

Die bedeutendste der Krakauer Spätrenaissance- und Barockkirchen blieb die erwähnte (S. 223) kreuzförmige, überkuppelte Peterskirche Bernardones. Das bedeutendste barocke Kircheninnere Krakaus entwickelte sich in der Universitäts- oder Annenkirche, deren Hauptmeister Pietro Paolo Olivieri hieß. Ihre reichen vergoldeten Stuckarbeiten aber rührten von Baldassare Fontana her. Natürlich entstanden auch in dem rasch erblühenden Warschau im Laufe des 17. Jahrhunderts eine Reihe neuer Kirchen, die jedoch den Zeitstil in leerer und schwerfälliger Gestaltung zeigen. Künstlerisch kommt selbst die große kalte, der Verklärung Christi geweihte Kapuzinerkirche (1683) kaum in Betracht, die der Hofarchitekt Agostino Locci zur Feier des Sieges über die Türken errichtete. Jedenfalls zeigen diese Stichproben, daß in Warschau wie in Krakau auch im 17. Jahrhundert italienische Baumeister bevorzugt wurden.

Der Wielopolskische Palast in Krakau, das heutige Rathaus, ist nur von durchschnittlichem Werte; und auch die ersten Warschauer Königspaläste erhoben sich nicht zum Range baulicher Meisterwerke. Vergleicht man das Königsschloß Sigismunds III. mit der Abbildung

des niedergerissenen „Sächsischen Palais", das später die sächsisch-polnischen Könige bewohnten, so sieht man auch hier die Entwickelung der mittelalterlichen Ecktürme zu wohnlicheren Eckpavillons. Bedeutender ist der Hauptbau Johann Sobieskis, der von Pavillontürmen flankierte Mittelbau des Königsschlosses Willanow unweit Warschaus, das 1688—1694 von Giuseppe Belotti errichtet wurde.

Auf dem Gebiete der Bildnerei wurde in Polen der italienische Einfluß im Laufe des 17. Jahrhunderts wieder durch den deutschen ersetzt. Der Breslauer Johann Pfister, der nach 1612 eine große Werkstatt in Lemberg gründete, versorgte die polnischen Kirchen mit anspruchsvollen Alabaster- und Marmorgrabmälern, von denen die Fürstengräber der Kathedrale zu Tarnow wegen ihrer Größe und ihrer verschwenderischen Materialpracht hervorgehoben werden. Bronze- und andere Metallbildwerke aber scheinen vornehmlich aus Danzig verschrieben worden zu sein. Jedenfalls ist der mit mittelgroßen Reliefs geschmückte Silbersarg des hl. Stanislaus im Dom zu Krakau (1671) aus der Danziger Werkstatt des Peter von den Rennen hervorgegangen. Die Werke dieser Art vertreten den bildnerischen Zeitstil in niederländisch-deutscher Fassung.

Ähnlich erging es der Malerei in Polen. Ein Italiener, Tommaso Dolabella aus Belluno, dessen schwächlich im spätvenezianischen Stil gehaltenen Gemälden man in der Katharinen-, der Markus- und der Dominikanerkirche zu Krakau begegnet, war Hofmaler Sigismunds III. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts herrschte der Einfluß der Rubensstiche. An sie hielt sich der Pole Franz Lexycki, dessen oberflächliche Riesenbilder die polnischen Bernhardinerkirchen füllen. Als Krakauer Bildnismaler wird Daniel Frecherus gepriesen, dessen immerhin ziemlich lahmes Bildnis des Bischofs Trzebicki in der Franziskanerkirche, das den Würdenträger in ganzer Gestalt vor diagonal gespanntem Vorhang zeigt, für sein bestes Werk gilt. Mit besonderem Stolz verzeichnen die Polen, daß Bogdan Lubinecki (1653 bis nach 1729), der Schüler Lairesses (S. 347) in Amsterdam, der eine Zeitlang Akademiedirektor in Berlin gewesen, geborener Krakauer war. Aber seinem Vaterlande verdankte dieser Durchschnittskünstler weder seine Ausbildung noch seinen Ruhm.

2. Die russische Kunst des 17. Jahrhunderts. — Rückblick.

Die russische Forschung der letzten Jahrzehnte hat sich erfolgreich bemüht, die späteren Abschnitte der Geschichte der national-russischen Kunst, die die einzige überlebende Tochter der byzantinischen ist, in helleres Licht zu rücken. Neben Novitzkis Kunstgeschichte und den Einzelaufsätzen verschiedener Gelehrten kommen fürs 17. Jahrhundert namentlich Suslows „Monumente der alten russischen Architektur" und Likatscheffs „Materialien zur Geschichte der russischen Ikonographie" in Betracht. Da aber die Wirkung der russischen Kunst jener Tage auf das Zarenreich beschränkt blieb, müssen wir uns hier mit kurzen Andeutungen begnügen.

In der blühenden russischen Kirchenbaukunst des 17. Jahrhunderts treten uns, mannigfach abgewandelt und miteinander verquickt, vor allem die beiden Haupttypen entgegen, die schon im 16. Jahrhundert nebeneinander aufsprossen (Bd. II, S. 653): der Typus der Fünfkuppelkirchen, deren oft vervielfachte glänzende Zwiebelkuppeln sich bald auf halsartig-hohen Zylindertürmen, bald auf obeliskenartig verlaufenden Untersätzen aus dem Dache erheben, und der Typus der Pyramidenkirchen, die unten von Veranden und bedeckten Treppenaufgängen

umgeben, aber auch mit kleineren Zwiebelkuppeln bekrönt zu sein pflegen. Die achteckigen Pyramidentürme wurden nicht selten als Glockentürme neben die Fünfkuppelkirchen gesetzt, oft aber mit ihnen zu einem unlöslichen Ganzen verbunden. Der alte Holzstil Rußlands klingt namentlich in den schlichteren Pyramidenkirchen nach; und in manchen Gegenden des Zarenreiches, besonders im hohen Norden, fehlt es auch jetzt nicht an wirklichen Holzkirchen, die den Stil in ursprünglicher Reinheit bewahren und eben deshalb wie Übersetzungen aus dem Altnorwegischen (Bd. II, S. 266) erscheinen. Charakteristisch ist z. B. die Holzkirche zu Uma am

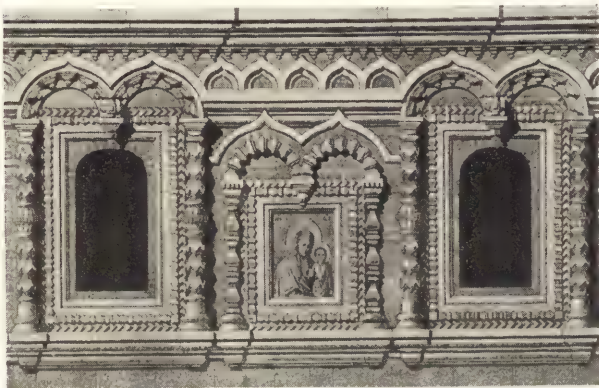


Die Auferstehungskirche zu Kostroma. Nach W. Suslow. Vgl. Text, S. 434.

Weißen Meere mit ihren übereinandergetürmten Dächern und ihrer alles zusammenfassenden achteckigen Mittelpyramide, die mit einer Zwiebelkuppel gekrönt ist. Von italienischer Renaissance ist hier kein Hauch zu spüren.

Die italienische Renaissance und der internationale Barockstil klingen selbst in den russischen Steinkirchen dieser Zeit nur leicht, versprengt und in entstellenden Abwandlungen an. Das Beispiel, das die Erzengelkathedrale auf dem Moskauer Kreml mit ihren reinen Frührenaissancekapitellen gegeben (Bd. II, S. 653), fand keine Nachfolge mehr. Einfache Rundsäulen und Pilaster, die von ferne einen toskanischen Eindruck machen, tragen manchmal flache Kopfstücke, die als Mittelding zwischen dem dorischen und dem romanischen Kapitell erscheinen. Reiner tauchen korinthische Erinnerungen auf. Gedrungene Balustersäulen und schlanke Rundsäulen werden massig von Breitbändern zusammengehalten. Die oft vervielfachten,

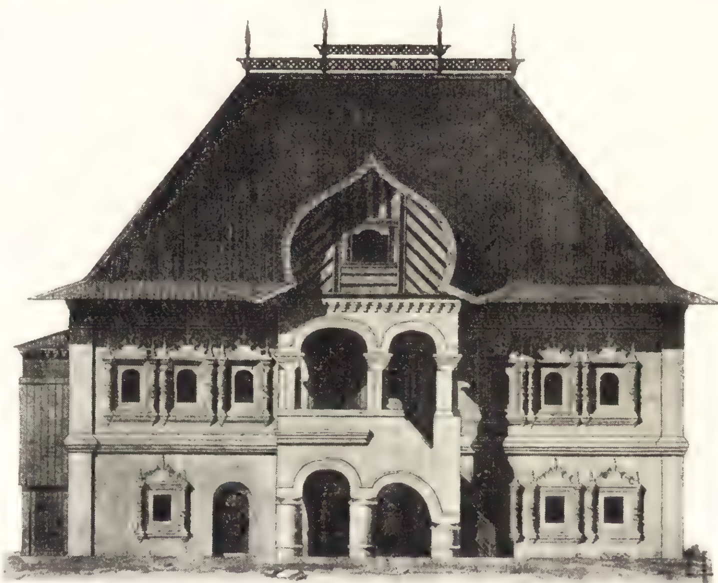
üppig verzierten Außenrahmen der Fenster sind öfter mit Kielbogen als mit Dreieckgiebeln bekrönt. In den nicht minder reich umrahmten Eingangspforten wechseln Rund- und Flachbogen nicht selten mit den Kielbogen. Ihren besonderen Charakter erhalten manche Dächer durch jene mansardenartigen, meist kielbogig geschweiften Blendaufsätze, mit denen sie wie gespickt erscheinen. In den oberen Reihen kleiner werdend, vermitteln diese Zierstücke ansteigend zwischen dem Dachrande und den Kuppeltürmen. Leere Wandflächen sind nicht beliebt. Manchmal sind die Wände ganz mit facettenartigen oder gar kassettenartigen Vierecken bedeckt. Die Brüstungen der Veranden, Treppengänge oder Galerien sind selten in Docken aufgelöst, in der Regel vielmehr feste Mauern, die von außen mit nebeneinandergestellten Viereckkassetten von der Höhe der Brüstung geschmückt sind. Unter den üppigen, mannigfaltigen Einzelformen dieses Stils bemerkt man hier und da uralte geometrische Muster, Zickzacke, Sparren und Schuppen. Gegenüber dem russischen Kathedralenstil des Mittelalters aber kann man diese ganze Bau- und Verzierungsart als nationalrussisches Barock bezeichnen.



Fensterumrahmung der Kirche der heiligen Jungfrau von Kasan zu Markowo. Nach W. Suslow.

In **Moskau** ist die sogenannte „rote Kirche", die der Himmelfahrt Marias geweiht ist, ein bekanntes Beispiel der üppigsten Vermählung des Zwiebelkuppel- und des Pyramidenturmsystems, aber auch der deutlichsten italienischen Anklänge mit korinthisierender Säulengliederung und barocken Fensterbekrönungen. Im reineren Zwiebelkuppelstil entfaltet die Kirche der „Geburt Marias am Wege" in Moskau, deren schlichtes Erdgeschoß toskanisierend dreinblickt, in ihrem oberen Teile alle phantastischen Reize der geschilderten Art. Der Kreml zu Rostow enthält fünf Kirchen des 17. Jahrhunderts. Die Auferstehungskirche z. B. und die Kirche des wundertätigen Johannes zeigen hochgereckte, reichgegliederte Fassaden, die von mittelalterlichen Rundtürmen flankiert werden, oben aber als reine Fünfkuppelkirchen abschließen. Die Auferstehungskirche zu Romanow-Borissogljäbsk bei Rostow (1652) ist eine Fünfkuppelkirche mit ausgebildetem, zweigeschossigem Veranda-Umgang, dessen Rundbogenarkaden den halbkreisförmigen Gemäldefeldern unter dem Hauptdache entsprechen, während die Hälse der Zwiebelkuppeln durch kielbogige Blendarkaden gegliedert sind. Bei ähnlicher Anlage zeichnet sich die Auferstehungskirche zu Kostroma (1650; Abb. S. 433) durch die Rundbogigkeit aller ihrer Öffnungen und die facettenartige Musterung ihrer Wände aus. Besonders reich gegliedert ist die mit zwei Pyramidentürmen ausgestattete Kirche der Jungfrau von Kasan (1648) zu Murom. Unter ihren Bekrönungen erscheinen Rundbogen und Kielbogen neben Dreieckgiebeln, von denen einer nach westlich-barocker Art oben durchbrochen ist. Echt russisch wirken die Fensterumrahmungen der Kirche der heiligen Jungfrau von Kasan zu Markowo (Abb.). Als Beispiel einer russischen Flachkuppel- und Flachbogenkirche des 17. Jahrhunderts aber sei die Erzengelkirche im Makarioskloster zu Jeltowodsk genannt.

Unter den russischen Wohnbauten dieses Zeitalters muß zunächst der jetzige Bau des Belvederepalastes oder Terem in Moskau genannt werden, der sich um einen Rechteckhof in fünf stufenförmig kleiner werdenden Geschossen aufbaut, deren Gliederung von fern, aber auch nur von fern, an italisierende Spätrenaissance erinnert. Ein besonders interessantes russisches Privathaus dieser Zeit, ein Steinbau mit (erneuten) Holzvorbauten, ist das Haus Zeleistschikow zu Tschewoksary im Bezirk Kasan (Abb.). Das zweibogig geöffnete Mittelrisalit, in dem die Treppen von außen emporführen, ist vor dem Dache von mächtigem hölzernen Kielbogen überspannt. Endlich ist der Sucharew-Turm in Moskau nicht zu vergessen, den Peter der Große 1689 errichtete. Gegenüber dem 1600 vollendeten Iwan-Welikij-Turm (S. 222), als dessen „Braut" das russische Volk ihn bezeichnet, wirkt er schon wesentlich europäischer in seinem Aufbau. Es ist eines der letzten Bauwerke des „Moskauer" Zeitalters des Zarenreiches. Mit der Gründung Petersburgs (1703) beginnt dann Rußlands Petersburger Zeitalter, das sein Antlitz mit Bewußtsein gen Westen richtet.


Das Haus Zeleistschikow zu Tschewoksary (Bezirk Kasan). Nach W. Suslow.

Von der russischen Malerei des 17. Jahrhunderts ist viel oder wenig zu sagen. Mit dem Wenigen müssen wir uns begnügen. Neben den Kirchenfresken auf meist blauem Grunde, wie sie fortwährend in den alten, feierlichen byzantinischen Rhythmen mit überlangen Gestalten gemalt wurden, kommen die Tafeln der kirchlichen Bilderwände (Ikonostasen), die heiligen Zimmertafeln und die Handschriftenbilder in Betracht, denen sich in der Schule von Kiew schon westlich angehauchte Kupferstiche und Holzschnitte gesellen.

Große Freskenfolgen des 17. Jahrhunderts, in denen im Kampfe mit den alten Vorschriften doch oft genug ein selbständiges Naturgefühl und eine glühende künstlerische Phantasie nach Gestaltung ringen, haben sich z. B. in einigen Kirchen Moskaus, Jaroslaws und Rostows erhalten. In der Erzengelkathedrale zu Moskau (1680—81) ist die Reihe der Zaren über ihren Gräbern in steifer Lebensgröße, ist aber auch das Jüngste Gericht dargestellt. Als Maler dieser Bilder wird ein gewisser Jermolájew genannt. Als der eigentliche Neuerer aber gilt Simon Uschakow, in dem Moskau am Ende des 17. Jahrhunderts einen Meister besaß, der die byzantinischen Bande mit mächtigem Lebensgefühl sprengte. Indessen genügen die uns zugänglichen Nachrichten über seine gepriesenen Schöpfungen nicht, uns diese zu veranschaulichen.

Der russischen Ikonographie der Bildwände und Zimmerbilder nachzugehen, fehlt es uns noch an sicheren Anhaltspunkten. Daß sich für die weitere Forschung selbst in dieser starren byzantinisch-russischen Kunst örtlich bedingte Entwickelungsansätze und verschiedenartig wirkende äußere Einflüsse, selbst solche aus der westlichen Kunst, nachweisen lassen werden, unterliegt keinem Zweifel.

Rückblick.

Anders als am Ende des 16. schaute die europäische Kunstwelt am Ausgang des 17. Jahrhunderts drein. Die großzügige Wucht und bewegte Massigkeit des Barockstils hatte ihr überall ein neues Gepräge verliehen. Wie den Arno und den Tiber, beherrschten nun auch die Seine und die Themse gewaltige, weitblickende Kirchenkuppeln; und überall erhoben sich jene reichgegliederten, üppig bewegten und doch einheitlich zusammengefaßten Kirchenfassaden, die im 16. Jahrhundert in Rom und in Oberitalien vorgebildet worden waren; überall reckten mächtige, breitgelagerte Schloßbauten, wie die von Versailles, von architektonisch stilisierten Gärten umgeben, ihre wohlgestalteten Glieder. Willig folgte die Bildhauerei, der an Palästen, Altären, Kirchenportalen und Brunnen hauptsächlich dekorative Aufgaben gestellt wurden, den großen, bewegten und geschwungenen Linien der Baukunst. Ihre Körperbewegungen kehrten dabei oft genug zu den Ausbiegungen der alten gotischen Gestalten (Bd. II, S. 281—286) zurück, wogegen ihre bauschigen Gewandungen ein selbständiges, mehr malerisch-dekoratives als plastisches Leben erhielten. Gewaltige Deckengemälde neuer, bisher unbekannter Gliederung breiteten ein überschäumendes, kaum noch architektonisch gebändigtes farbiges Leben über weltliche und kirchliche Riesensäle aus. Wandgemälde wurden meist noch durch Webebilder ersetzt. In allen katholischen Kirchen aber entfalteten sich riesige Altargemälde, deren schwungvoll-barocke, religiöse Leidenschaft atmende Darstellungen mit dem Stil ihrer üppigen Rahmengehäuse dem herrschenden Kirchenbaustil folgten. Zweifellos hatten die italienischen Meister des 17. Jahrhunderts viel zur Weiterentwickelung dieser barocken Altarmalerei beigetragen, die indessen ebenso zweifellos erst in Rubens' Meisterschöpfungen auf flämischem Boden ihren endgültigen Ausdruck fand.

Neben dieser wuchtig aufs Ganze gerichteten, oft genug schwülstigen Barockkunst, in der die Überlebsel der gotischen Baukunst zwar während des ganzen Jahrhunderts nicht völlig verschwanden, aber doch beinahe aufgesogen wurden, ging, wie schon bemerkt (S. 225), während ihrer ganzen Blütezeit die realistische Bewegung her, und diese war freilich in einigen ihrer großartigsten Äußerungen, wie in den Bildwerken Berninis, den Gemälden Riberas und Rubens', unauflöslich mit der Barockrichtung verbunden, brachte jedoch in allen Künsten auch eine Reihe nahezu, wenngleich selten völlig barockfreier Schöpfungen hervor, deren Natürlichkeit in ausgesprochenem Gegensatze zu dem herrschenden Zeitstil steht.

In der Baukunst können einerseits die Anfänge der Neugestaltung der protestantischen Predigtkirche, anderseits die Bestrebungen, im Wohnhaus wirklich wohnliche, den Lebensbedürfnissen genügende Räume aneinanderzureihen, können aber auch die Versuche, die Formensprache dem heimischen Baumaterial anzupassen, hierher gerechnet werden. In der Bildhauerei, in der klassizistische Nebenströmungen schon jetzt ein Gegengewicht anderer Art gegen das Überwuchern des Barockgeschmackes schaffen, gehören vereinzelte Ansätze sittenbildlicher Art in Holland, Belgien und Frankreich, gehört überall ein Stück der Porträtbildnerei dieser schlechthin realistischen Richtung an. In der Malerei aber tritt diese besonders siegreich neben die hergebrachte Übung; und trotz des Anteils, den die italienische Malerei schon durch Caravaggio (S. 250) an der realistischen Bewegung, ja durch den Altersstil Tizians an der Ausbildung

der neuen meisterhaften breiten Pinselführung genommen, vollzog sich die Weiterentwickelung dieser naturfrischen Richtung doch in anderen Ländern als Italien. Wie dieser Realismus, von großen künstlerischen Persönlichkeiten getragen, einerseits, mit machtvollster Licht- und Farbenphantasie gepaart, über sich selbst hinausgehoben, anderseits mit der äußersten Feinfühligkeit für die Vornehmheit von Naturformen und Naturfarben festgehalten und weitergebildet werden kann, zeigen vor allen Großmeister wie Rembrandt, Frans Hals und Velázquez, zeigen in mannigfachen Abstufungen aber auch alle jene vorzugsweise holländischen Meister, die schlichte Ausschnitte aus der Welt der Erscheinungen in der Landschaft, im täglichen Leben der Reichen und der Armen, in der Tier- und Pflanzenwelt bis zum einfachsten Stilleben ebenso natürlich wie künstlerisch wiederzugeben verstanden. Wenn es in diesen Fächern auch schon im 16. Jahrhundert nicht an Ansätzen zu künstlerischer Gestaltung fehlte, so brachte gerade ihnen doch erst das 17. Jahrhundert die Entfaltung zur vollsten und freiesten Blüte; und daß diese Entwickelung sich vornehmlich im protestantischen und republikanischen Holland vollzog, war gewiß kein Zufall.

Neben jener großen, wesentlich dekorativen Barockbewegung und dieser nicht minder großen, im wesentlichen realistischen, wenn auch oft genug von idealen Kunstanschauungen und barocken Erinnerungen durchwobenen Richtung, denen man in manchen Beziehungen schon jetzt den Klassizismus als dritte, unmittelbar oder mittelbar durch die Antike beeinflußte Strömung an die Seite setzen kann, meldete sich dann, wie wir gesehen haben (S. 226, 241, 254), gegen Ende des 17. Jahrhunderts auf allen Kunstgebieten als neue Entwickelungsphase die Neigung zum Leichten, Gefälligen, Eleganten, Spielenden und Tändelnden, die den Grundzug der Kunst des kommenden Jahrhunderts bildet.

Die Malerei war bei alledem die eigentliche herrschende Kunst des 17. Jahrhunderts gewesen. Daß das „Malerische“ mit seinem farbigen und perspektivischen Leben, seinem Hell und Dunkel, seiner Zusammenfassung des Verschiedensten auf der Fläche auch die Baukunst und die Bildhauerei des 17. Jahrhunderts beherrscht hat, braucht hier kaum wiederholt zu werden. Sind doch die wirklich großen Meister dieses Zeitraumes, die Meister, vor deren Schöpfungen uns das Herz aufgeht, fast alle Maler gewesen. Das 17. Jahrhundert würde zu den kunstmächtigsten Zeitaltern der Welt gehören, wenn es uns auch keine anderen Meister geschenkt hätte als Velázquez und Ribera, als Rubens und van Dyck, als Hals, Rembrandt, Vermeer, Brouwer, Ruisdael und Hobbema. Trotz der neueren Versuche, in der Kunst, wie in den verschiedensten Lebensäußerungen, eine „Umwertung aller Werte“ herbeizuführen, können wir uns eine Kunstwelt ohne Meister dieses Schlages noch nicht vorstellen.

Drittes Buch.

Die Kunst des 18. Jahrhunderts.

I. Die französische Kunst des 18. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die französische Baukunst des 18. Jahrhunderts.

Leichtlebig und gefallsüchtig, von Frauen beherrscht und auf Frauengunst erpicht, nach Anmut, Heiterkeit und Behaglichkeit verlangend, betrat das 18. Jahrhundert die Weltbühne. Auf allen Gebieten der Kunst und des Lebens war es zunächst das Zeitalter der Weiterentwickelung und des Ausklingens der Renaissance und des Barocks, die sich noch zeugungskräftig genug erwiesen, um sich, vom neuen Zeitgeist getragen, zu einem neuen, selbständigen, leichten und zierlichen Modestil zu verflüssigen; sodann aber wird es, von männlicherem Ernste berührt, überall zum Förderer einer bewußten Umkehr, die bald nur bis zur italienischen Renaissance, bald bis zum römischen, ja schließlich zum griechischen Altertum, gleichzeitig aber auch zur Natur zurückzukehren gedachte. Wenn Italien in manchen Beziehungen das Mutterland dieser Bewegung blieb, so vollzogen die Wandlungen sich doch am deutlichsten und völligsten auf französischem Boden. Entschiedener als je zuvor übernahm Frankreich die Führung der künstlerischen Weiterentwickelung.

Französischen Ursprungs ist gleich auf dem Gebiete der Baukunst jener neue, aus dem italienischen Barock Borrominis, Guarinis und Cortonas hervorgewachsene Zeitstil, den die deutsche Kunstwissenschaft in der Regel schlechthin als Rokoko bezeichnet. Dem Ausdruck Rokoko war die Bezeichnung „Rocaille" vorausgegangen, die Muschelwerk und Felsgrottenwerk bedeuten kann, als Stilbezeichnung aber, wie Geymüller gezeigt hat, zunächst ans Muschelwerk anknüpft. Wenn wir auch nicht so weit gehen wie dieser Forscher, der als „Rokoko" nur die schwülstigen Auswüchse des „Rocaille" bezeichnet sehen will, so verstehen auch wir unter Rokoko doch nicht sowohl den Inbegriff aller Stilrichtungen der Zeit Ludwigs XV. (1715—74) als jenen leichten, phantasievollen Dekorationsstil dieser Zeit, der sich, vom Esprit gaulois getragen, nicht nur dem Barock Italiens und Deutschlands, sondern auch dem Palladianismus Frankreichs und Englands als neue Schöpfung gegenüberstellt. Es ist der fast nur zur Ausschmückung von Binnenräumen angewandte Verzierungsstil, der, höchstens lisenenartige Wandstreifen zulassend, alle stützenden und tragenden Pilaster der Wandgliederung in Rahmenwerk, alle Umrahmungen aber in vorzugsweise S-förmig geschweiftes Muschel-, Stab-, Band-, Blüten-, Blatt- und Rankenwerk auflöst, das schließlich sogar den Gesetzen der Symmetrie nach Möglichkeit aus dem Wege geht. Wenn Schmarsow mit Recht darauf

aufmerksam macht, daß diese Innendekoration doch oft genug von einer neuen, freien, auf behagliche Lebensführung zugeschnittenen Raumverteilung, einer wohnlicher gelagerten Raumgestaltung und einem leichteren, alle scharfen Kanten abrundenden, in großen Fenstern und Flügeltüren schwelgenden Auf- und Außenbau getragen werde, um eine gemeinsame Bezeichnung für den Gesamtstil zu rechtfertigen, so möchten wir gerade den Ausdruck „Rokoko" doch schon angesichts des Widerspruchs der Franzosen nur in möglichst beschränktem Sinne gebrauchen. Außer Schmarsow und Geymüller haben sich in Deutschland namentlich Zahn, Springer, Semper, Dohme, Schumann, Gurlitt und Jessen über den Begriff und das Wesen des Rokokos ausgelassen. Die Franzosen aber benennen auch die Stile des 18. Jahrhunderts einfach nach ihren Herrschern. Auf den Stil der Spätzeit Ludwigs XIV. folgt der Stil der Régence (1715—25), auf den Stil Ludwigs XV. der Stil der Pompadour, auf diesen der Stil Ludwigs XVI., der freilich, wie auch Schéfer betont hat, schon in den letzten Jahrzehnten Ludwigs XV. zum Durchbruch kommt.

Dieser ganze leichte freie Zeitstil bezeichnet jedoch selbst in Frankreich, seinem Mutterlande, nur eine der Stilströmungen des 18. Jahrhunderts. Das Rokoko fehlt in einigen Ländern, wie in England, sogar völlig, wogegen es sich in anderen Ländern, wie namentlich in Deutschland, als stärker und langlebiger erweist als in Frankreich selbst. Viel stärker als die Rokokoströmung aber wirkt in ganz Europa auf allen Gebieten des Lebens und der Kunst jene Erkenntnis der Notwendigkeit einer völligen Umkehr, die vielfach schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zum Durchbruch kommt.

Die Kunstkritik eilte dabei in ausgesprochenerer Weise als je zuvor der künstlerischen Umkehrbewegung voraus. Die Rückbewegung zum griechischen selbst im Gegensatz zum römischen Altertum war schon im 17. Jahrhundert durch Jacques Spons griechische Reisen und Forschungen eingeleitet, schon 1706 durch Cordemoys Schriften, freilich noch unklar und mit vielen Zugeständnissen an den Zeitstil, gefordert worden. Aufs ganze griechisch-römische Altertum wies dann vor allem die Entdeckung von Herculaneum und Pompeji (1748) hin, über die zuerst durch Darthenay berichtet wurde. Das römische Ruinenwerk Piranesis (1769) blieb mehr im italischen Altertum stecken. Die griechische Bewegung aber war besonders durch die Reisen des Grafen Caylus, dessen Hauptwerk 1752 erschien, durch Stuart und Revetts Untersuchungen in Athen, deren großes Werk seit 1761 herauskam, vor allem aber in Deutschland durch Winckelmanns 1755 erschienene „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke" in Fluß geraten. Caylus und Winckelmann sind die beiden gelehrten Führer dieser künstlerischen Bewegung.

Neben der Umkehr zum Hellenismus aber steht auf der ganzen Linie die Umkehr zur Natur, deren begeistertster Apostel Jean Jacques Rousseau (1712—78) wurde. Indessen ist gerade diese Rückkehr zur Natur vielfach mit eigentümlichen anderen Regungen verquickt. Der Rokokostil betrachtete sich wegen der Naturfreude, die manche seiner Anlagen atmen, und wegen der natürlichen Einzelheiten, die er seinem phantastischen Rahmenwerk einwob, selbst als ein Stück Natur, und in besonderem Maße nahm auch der gräzisierende Klassizismus die Wiederentdeckung der Natur für sich in Anspruch, indem er die „schlichte Einfalt" für griechisch und natürlich zugleich und die griechischen Tempel für eine unmittelbare Entlehnung aus der Natur ansah. Gerade diese eigentümliche und unlogische Gleichstellung der Nachahmung der alten Griechen und der Wiedergabe der unverfälschten Natur verlieh der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen besonderen Charakter. Nur wenige, wie der große

französische Kritiker Diderot, und auch dieser nur gelegentlich, wagten zu widersprechen. „Es gibt nichts Manieriertes“, sagt er, „weder in der Zeichnung, noch in der Farbe, wenn man die Natur gewissenhaft nachahmt. Die Manier kommt vom Meister, von den Akademien, von der Schule, ja sogar von der Antike.“

Die Akademien, wie sie nach dem Vorbilde der Pariser Akademie (S. 256) jetzt in allen Ländern Europas entstanden und sich im Kampfe gegen die Vorrechte der alten Zünfte siegreich behaupteten, wirkten zwar günstig auf die Lebensstellung der Künstler ein, förderten aber doch überall eine nüchterne, erlernbare Korrektheit, die wir als „akademische Richtung“ im engeren Sinne bezeichnen.

Neben jener hellenisch-klassizistischen und dieser realistischen Gegenströmung gegen den Palladianismus, gegen den Barockstil und dessen Tochter, die Rokokobewegung, quollen nun aber noch zwei Nebenströmungen auf. Die eine von ihnen war die Romantik, die aufs Mittelalter, zunächst auf die Gotik, zurückgriff. Diese Richtung, deren literarische Grundlagen wir hier nicht verfolgen können, entstand in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Schottland und England. Die ältesten neugotischen Bauten stehen in Schottland; aber schon 1771 erschien ja auch Goethes Schrift „Von deutscher Baukunst“, die die Gotik verherrlichte. Die andere Richtung ist die ostasiatische, zunächst die chinesische, die durch die Masseneinfuhr chinesischer Porzellane nach vielen Ländern Europas vorbereitet, durch Spences und Chambers' Schriften über chinesische Gebäude und Gärten (1743, 1757, 1772) genährt, in den „Chinoiserien“ der Rokokodekoration, hier und da in chinesisch geschweiften Palast- und Pavillondächern zur Geltung kam, sich in der neuen selbständigen Porzellankunst Sachsens und bald auch anderer Länder innerlich mit dem Rokokogeschmack verschmolz, merkwürdigerweise aber auch einen wesentlichen Anteil an der Reaktion gegen den Versailler architektonischen Garten hatte. Man meinte, im chinesischen Gartenstil die Natur zu finden; und gerade daraus erklärte sich vielleicht manche der Schwächen des neuen „englischen“ Gartenstils.

Die Hauptströmungen der Kunst des 18. Jahrhunderts, die nur wenige Ausläufer ins 19. herüberschickt, haben sich übrigens schon im letzten Viertel des Jahrhunderts nahezu ausgelebt. Überall, wo die Umkehr sich vollzieht, beginnt schon bald nach 1770 die Kunstrichtung, die uns als erste Phase der Kunst des 19. Jahrhunderts erscheint. Am klarsten spricht sich der neue Umschwung überall in dem Verschwinden der künstlichen Haartrachten aus, die von der Allongeperücke bis zum Haarbeutel und Zopf das ganze 18. Jahrhundert beherrscht hatten. Daß das 18. Jahrhundert das Zeitalter der Perücke und des Zopfes war, kommt doch auch in seiner vielfach erkünstelten Kunst zum Vorschein; ja, diese Haartrachten sind eigentlich als Ausgeburten der herrschenden Kunstströmung anzusehen.

Als größter Baumeister Frankreichs während der „Regentschaft“ erscheint Robert de Cotte (1651—1735), der Schüler und Schwager Jules Hardouin Mansarts (S. 264), dessen Schloßkapelle zu Versailles und dessen Schloß Groß-Trianon er vollendete. Die Außenseiten seiner eigenen Kirchenbauten, wie die kalte, unten toskanische, oben korinthische Schauseite des „Oratoire“ und die erst 1738 von seinem Sohne vollendete klassische Renaissancefassade der Kirche Saint Roch in Paris (Taf. 41, Abb. 1) gehören der strengeren älteren Richtung an. Sein Herkulessaal im Versailler Schloß ist das letzte Marmorprachtstück des Stiles Ludwigs XIV. In seinen Privathotels aber strebte gerade Cotte nach der freieren und flüssigeren Grundrißbildung, die die Zeit verlangte, führte gerade er die leichtere und beweglichere



1. Robert de Cottes Kirche Saint Roch in Paris.

Nach Photographie.



2. Jean Hardouin Mansart de Jouys Fassade der Kirche Saint Eustache in Paris.

Nach Photographie.

Dekorationsweise ein, die den Stil Ludwigs XV. vorbereitete. Seine Musterschöpfung dieser Art ist sein Umbau des Hôtel de la Brillière (jetzt Banque de France) in Paris, dessen prachtvolle Galerie dorée, einer der glänzendsten Räume Frankreichs, noch das Wandpilastergerüst aufrecht erhält, in den frei geschweiften und bewegten Einzelformen aber, deren realistischem Muschel- und Blattwerk sich anmutiges plastisches Bildwerk einreiht, den ungebundenen Eingebungen einer feinen Künstlerlaune nachgibt. Außerhalb Paris' schuf de Cotte z. B. die stattlichen bischöflichen Paläste zu Verdun und zu Straßburg und die vornehm angeordnete Place Louis XIV (jetzt Bellecour) zu Lyon.



Ein Salon von Germain Boffrand im Hôtel de Soubise zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris. Vgl. Text, S. 442.

Von den Meistern, die sich in ähnlicher Richtung wie Cotte entwickelten, ist der ältere Cailleteau, genannt L'Assurance (gest. 1724), als Schöpfer einer Reihe Pariser „Hôtels" mit freier werdender Raumverteilung und leichter werdenden Schmuckformen hervorzuheben. Mit dem Italiener Girardini schuf er z. B. 1722 den breitgelagerten einstöckigen Säulenbau des Palais Bourbon, der als Sitz des französischen Abgeordnetenhauses vielfach umgebaut worden ist.

Innendekorationen, die die Weiterentwickelung zum Rokoko kennzeichnen, lernen wir am bequemsten in den im 18. Jahrhundert neu ausgestatteten Sälen der Schlösser von Versailles, Fontainebleau und Groß-Trianon, aber auch in einigen Privatpalästen kennen, von denen das Hôtel de Soubise, das jetzige Hauptstaatsarchiv zu Paris, am leichtesten

zugänglich ist. Die alte französische Holztäfelung ersetzt hier, von leichtbeschwingten Händen im Rokokorahmenstil geschnitzt und hell bemalt, die schwere, Italien entlehnte Marmorpracht des Stiles Ludwigs XIV. Der Esprit gaulois besinnt sich auf sich selbst. Viele der besten Dekorationen dieser Art treten uns aber nur in den gezeichneten und gestochenen, in umfangreichen Sammelwerken herausgegebenen Entwürfen der großen Hauptmeister dieser Kunst entgegen. Den Anfang der Bewegung bezeichnet die Künstlergruppe „Gillot-Watteau", deren Dekorationsentwürfe aus der „grottesken" Richtung „Bérain-Daniel-Marot" (S. 257) hervorwuchsen und vielfach, ohne sich zum eigentlichen Rokoko umzubilden, in den Stil Ludwigs XVI. hinüberleiten. Von ihren Trägern sind Claude Gillot (1673—1722) und sein großer Schüler Antoine Watteau (1684—1721), deren „Affenkäfige" sich als ausgeführte Saaldekorationen in Chantilly erhalten haben, als Maler und Radierer berühmt.

Unter den Vertretern des eigentlichen Stiles Ludwigs XV. steht Jacques Jules Gabriel (1667—1742), der Leiter der neuartigen Dekorationen des Versailler Schlosses, obenan, die, wie P. de Nolhac gezeigt hat, nicht ohne Gabriels Mitwirkung von dem Antwerpener Bildhauer Jacques Verberckt (gest. 1771) und seinem Nebenbuhler Antoine Rousseau, den Hauptmeistern der „Königlichen Schule von Versailles", ausgeführt wurden. Während das Muschelwerk sich in diesem Versailler Rokokostil noch bescheiden unterordnet, spielen natürliche Motive, wie das Palmbaummotiv, eine Hauptrolle in seinem zierlichen Rahmenwerk. Gleichalterig mit Jacques Jules Gabriel war Germain Boffrand (1667—1754), der auch als eigentlicher Baumeister und als Bauschriftsteller gefeiert wird. Von ihm stammt jene feinfühlig moderne Ausschmückung (1735—40) einer Anzahl von Zimmern des Hôtel de Soubise (Abb. S. 441), in denen die geraden Linien vollends durch leichte S-Schwingungen ersetzt werden, Muschelwerk und Pflanzenwerk harmonisch ineinandergreifen, die heitere Laune aber überall noch durch feines Stilgefühl gebunden erscheint. Ein Reihe anderer Pariser Paläste, wie die Hôtels de Montmorency und de Seignelac, hatte Boffrand nicht nur dekoriert, sondern auch gebaut. Seit 1766 aber entfaltete er im Dienste des Herzogs Leopold von Lothringen eine reiche Bautätigkeit in Nancy, das seine schmucke neue Kathedrale und sein mächtiges Herzogsschloß Boffrands kunstreichen Händen verdankt.

Die beiden Hauptvertreter der höchsten Entwickelung des Rokokos sind hauptsächlich durch ihre gezeichneten und gestochenen Entwürfe bekannt. Diese Meister sind Gilles Marie Oppenord (1672—1742), zu dessen ausgeführten Bauwerken z. B. die Hôtels des berühmten Sammlers Pierre Crozat in Paris und Montmorency, zu dessen ausgeführten Dekorationen die der Galerie des Palais Royal gehörten, und Juste Aurèle Meissonier (1693—1750), dessen Rokoko, da er in Turin geboren war, auch am deutlichsten an die Hochbarockformen der Turiner Meister, wie Guarini, anknüpft. Zu den Hauptentwürfen, die in Meissoniers „Œuvre" zusammengestellt sind, gehören, von zahlreichen kunstgewerblichen Gegenständen abgesehen, das wohnliche Haus des Sieur Brethon und die märchenhafte, im freiesten, wie vom Sturme bewegten Linienspiele schwelgende „Grotte", deren überphantastischen Stil Geymüller allein als Rokoko bezeichnen möchte. Baugeschichtlich ist besonders Meissoniers Entwurf einer Fassade für Saint Sulpice (1726) wichtig. Dieser zeichnet sich bei aller Bewegtheit seiner geschwungenen Umrisse bis zur Spitze des durchbrochenen Mittelturmes durch wohltuende Verhältnisse und einheitlichen Zusammenschluß aus. Bedeutsam aber ist, daß dieser Entwurf nicht genehmigt wurde, daß statt seiner vielmehr der streng klassizistische Entwurf Jean Nicolas Servandonys (1695—1766) zur Ausführung gelangte und bis auf die



1. Nicolas Servandonys Kirche Saint Sulpice in Paris.

Nach Photographie.



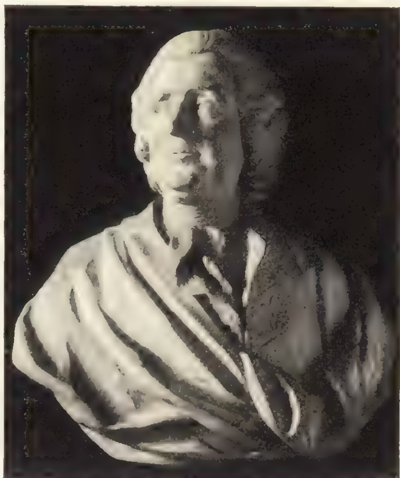
2. Das Innere von Jean Germain Soufflots Pantheon in Paris.

Nach Photographie.

beiden Seitentürme 1745 vollendet wurde (Taf. 42, Abb. 1). Über den zwölf dorischen Säulen der unteren Vorhalle, die die ganze Breite des Gebäudes einnimmt, zieht sich das unverkröpfte klassische Triglyphengebälk hin; und das obere ionische Stockwerk läuft ebenso glatt, von einer Balustrade bekrönt, über dem unteren entlang. Selbstbewußt leitet dieser stattliche Bau den Stil ein, der später nach Ludwig XVI. benannt wurde.

Wuchtiger, mit einem Rest barocken Empfindens ausgestattet, soweit solches in Frankreich überhaupt möglich war, wirken einige der Gebäude, deren Innenräume dem Rokokostil huldigten. Jenes Hôtel Soubise, das Delamaire (gest. 1744) 1716 errichtete, läßt mit seinem tiefen, von korinthischen Doppelsäulenhallen eingefaßten Vorderhofe und seinem machtvollen, giebelbekrönten, korinthischen Mittelvorsprung von außen die spielende Pracht der Boffrandschen Rokokodekorationen nicht ahnen, die seine Gemächer schmücken. Schwerfällig genug erscheint auch bei all ihrem Klassizismus noch die 1734 von Jean Hardouin Mansart de Jouy (geb. 1700) errichtete dorisch-ionische Fassade der alten Kirche Saint Eustache (Taf. 41, Abb. 2). Klarer in der Gesamtanlage, bewegter in den Einzelheiten ihres ionischen Inneren und ihrer reichgegliederten Schauseite aber wirkt Hardouin Mansart de Sagonnés Kathedrale Saint Louis in Versailles (1743—58).

Endlich sei François Cuvilliés (1698 bis 1768) genannt, der, wie wir sehen werden, den Rokokostil nach Deutschland trug.



Jean Baptiste Lemoynes Büste des Architekten Gabriel im Louvre zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris. Vgl. Text, S. 445.

Der frauenhaft anmutige Stil Ludwigs XVI. (Buch von Planat), der zu eleganter Geradlinigkeit und zu den maßvollen Schmuckformen leichter natürlicher Blätterkränze, Blütenzweige und rafaelischer Grottesken zurückkehrte, entstand schon um 1750 unter der Leitung der Madame de Pompadour, der kunstsinnigen Geliebten Ludwigs XV. Im Inneren der Ludwigskathedrale zu Versailles tragen Einzelheiten schon die Züge dieses Stiles. Von den beiden Pariser Hauptkirchen dieser Richtung wurde Sainte Geneviève, die Meisterschöpfung Jacques Germain Soufflots (1709—80), schon 1755 entworfen, 1764—81 ausgeführt, um zuerst 1791, zuletzt 1885 als „Pantheon" dem Andenken der großen Männer Frankreichs geweiht zu werden (Taf. 42, Abb. 2). Auf der Grundlage eines griechischen Kreuzes erhebt sich der Prachtbau, dessen Vorderseite, dem römischen Pantheon vergleichbar, eine von 22 korinthischen Riesensäulen getragene Giebelhalle bildet, während über seiner Mitte auf hoher, außen von 32 korinthischen Säulen umstellter Trommel eine laternenbekrönte Kuppel emporsteigt. In fast schmuckloser Geschlossenheit erscheinen die feingegliederten Außenseiten der übrigen Kreuzesarme. Nur leichte Halbkränze zieren den Fries. Alle Einzelformen des lichten Inneren sind streng und rein. Im gleichen Geiste schuf Pierre Contant d'Ivri (1698—1773) 1764 die Kirche Sainte Madeleine, die unter Napoleon I. wieder abgerissen wurde, um dem bekannten Tempelneubau zu weichen, der den noch strengeren Klassizismus des beginnenden 19. Jahrhunderts bezeichnet. Am Schloßbau der Zeit beteiligte Soufflot sich namentlich durch das breitgelagerte,

nur in seinem Mittelrisalit und seinen Eckrisaliten durch eine große, durchgehende korinthische Ordnung über einem Rustika-Erdgeschoß geschmückte Hôtel de Dieu zu Lyon, beteiligte Contant d'Yvri sich durch das formenstrenge Schloß Belvedere bei Saint Cloud. Der berühmteste weltliche Baumeister der Zeit aber war Jacques Ange Gabriel (1699—1782), der Sohn Jacques Jules'. Von ihm rührt der Umbau des Schlosses von Compiègne, von ihm das klassische, trotz der großen Ordnung seines Mittelvorsprungs zierliche Schlößchen Klein-Trianon (1771—76) her, das Richard Migne vollendete; und seine Schöpfungen sind vor allem die beiden großen, an Perraults Louvrefassade anknüpfenden Paläste der Place de la Concorde (1762—70), zwischen denen im Hintergrunde der Rue Royale die Madeleine auftaucht; in Versailles endlich baute er die beiden klassizistischen, giebelbekrönten Hofflügel des Schlosses, die dem Gesamtbild seine Einheit rauben.



Edmond Bouchardons Amor im Louvre zu Paris. Nach Photographie.

Der berühmteste französische Theaterbau jener Zeit aber, das klassisch-klassizistische Theater von Bordeaux, das Pierre Louis (1735—1807) 1780 errichtete, wirkte vorbildlich bis ins 19. Jahrhundert herein.

Am feinsten erscheint auch der Stil Ludwigs XVI. in der inneren Ausschmückung der Räume und ihrer beweglichen Ausstattung. Die Geradlinigkeit, die den Rokokoschwung ersetzte, die Schlankheit und Zartheit der einzelnen, im strengsten Geschmacke geformten Gliederungen nehmen gerade hier ihre anmutigste und leichteste Gestaltung an, die freilich manchmal etwas nüchtern erscheint. Klein-Trianon ist auch in dieser Beziehung maßgebend. Im Schloß zu Versailles aber braucht man nur die Bibliothek Ludwigs XVI. und das große Zimmer der Marie Antoinette mit den Rokokozimmern Ludwigs XV. und den Barockräumen Ludwigs XIV. zu vergleichen, um sich der Stilwandlungen bewußt zu werden, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts auf diesem Gebiete vollzogen.

2. Die französische Bildnerei des 18. Jahrhunderts.

Die bildnerische Gestaltungskraft, die von jeher ein Erbteil der Franzosen gewesen war, verließ sie auch im 18. Jahrhundert nicht. Der Faden der Überlieferung riß nicht ab. Ein begabtes Bildhauergeschlecht reihte sich an das andere. Der Klassizismus des Zeitalters Ludwigs XIV. bleibt in der Bildhauerei offensichtlicher die Grundlage der Weiterentwickelung als in der Baukunst. Wenn auch die echte Rokokodekoration zum großen Teil aus plastischem Schnitzwerk bestand, das oft von figürlichen Zutaten, wie kleinen Liebesgöttern, durchzogen war, so spiegelt sich die ganze Rokokobewegung in der freien Plastik der Franzosen dieser Zeit doch nur leicht und schwankend wider, und auch die Übergänge vom Rokoko zum Neuklassizismus klingen hier nur in leichten Schwingungen mit. Auf der Höhe hält sich, namentlich an Grabmälern, die alte Gewohnheit, in sinnbildlichen Gestalten Gedanken und Vorstellungen zu verkörpern. In der Zunahme begriffen ist die Neigung der Monarchen, auch die Provinzialstädte mit ihren ehernen Reiter- oder Standbildnissen zu beglücken, die Neigung der Bildhauer, sich in freien

Schöpfungen zu ergehen, die nur um ihrer selbst willen da sind. Werden wir aber bei den meisten Idealgestalten der französischen Bildhauerei dieser Zeit bei all ihrer Formenreinheit den Eindruck einer gewissen Absichtlichkeit und Manieriertheit nicht los, so tritt uns die plastische Bildniskunst Frankreichs um so einwandfreier entgegen. Die besten französischen Bildwerke des 18. Jahrhunderts sind die Bildnisbüsten, die eine wunderbare Frische und Lebendigkeit atmen. Gerade in ihnen kommt jene höchste technische Meisterschaft zum Durchbruch, die nicht nur alle Stoffe spielend kennzeichnet, sondern auch die Oberfläche des nackten Fleisches mit einer bis dahin kaum gesehenen Eindringlichkeit und Weichheit wiederzugeben versteht.

Ein Schüler Le Lorrains (S. 270) war Jean Baptiste Lemoyne (1704—78), den Gonse gleichwohl als den eigentlichen Erben der Manier Coustous (S. 272) und zugleich als den „Initiateur" der neuen Bildnerkunst des 18. Jahrhunderts bezeichnet. Sein bronzenes Reiterstandbild Ludwigs XV. in Bordeaux ist leider vernichtet. Im Louvre erhalten aber hat sich das Bronzemodell seines Denkmals dieses Königs für Rennes. Der Herrscher, den Soldaten auf den Schild heben, tritt hier als altrömischer Krieger auf. Als Idealbildhauer, der noch leicht von barocker Empfindung angehaucht ist, erscheint Lemoyne in seiner Gruppe der „Taufe Christi" in Saint Roch zu Paris. Von seinen köstlichen, individuelles Seelenleben atmenden Bildnisbüsten aber seien die der Schauspielerin Clairon im Théâtre-Français, die des Réaumur im Jardin des Plantes, die des Architekten Gabriel im Louvre (Abb. S. 443) hervorgehoben.


Jean Baptiste Pigalles Knabe mit dem Vogelkäfig im Louvre zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris. Vgl. Text, S. 446.

Anklänge an die belgische Barockbildnerei zeigt Sébastien Slodtz (um 1655—1726), der Antwerpener, der Schüler Girardons (S. 269) in Paris wurde. Sein mächtiger, nicht eben reizvoller Hannibal aus Marmor steht im Louvre. Sein Sohn und Schüler Michel Slodtz (1705—65) gehört halbwegs zur römischen Schule. An der Akademie der ewigen Stadt weitergebildet, schuf er Heiligengestalten und Grabmäler für römische Kirchen, kehrte aber 1747 nach Paris zurück, wo sein Hauptwerk, das aus Marmor und Bronze zusammengefügte Grabmal des Abbé de Gerzy in Saint Sulpice, entstand. Das knieende Rundbild des Verstorbenen ist wegen seines tiefen Ausdrucks hingebender Andacht berühmt.

Als der erste wirkliche Klassiker des 18. Jahrhunderts gilt Edmond Bouchardon (1698—1762), der Freund des Grafen Caylus, dessen Ideale er zu verwirklichen strebte. Man nennt ihn den französischen Phidias. Doch haftet ihm von seinem ersten Lehrer Guillaume Coustou (S. 272) mehr flüssige Anmut im Sinne des französischen 18. Jahrhunderts an, als in der Regel zugegeben wird. Sein reizend bewegter marmorner Amor, der sich einen Bogen aus der Keule des Herkules schnitzt, jetzt im Louvre (Abb. S. 444), stand ursprünglich im runden Gartenpavillon von Klein-Trianon. Sein Meisterwerk ist der Brunnen der Rue de Grenelle zu Paris. Innig verschmolzen erscheinen hier die baulichen und die bildnerischen Formen, vorbildlich wirken die durch Kinderreliefs dargestellten „Jahreszeiten" an seinen Seiten,

obgleich sie malerischer behandelt sind, als man es einem französischen „Phidias“ zutrauen würde. Bouchardons prächtig abgemessenes Reiterstandbild Ludwigs XV. aber, das die Place de la Concorde schmückte, hat sich nur in dem kleinen Bronzemodell des Louvre erhalten.

Voller im Fahrwasser seiner Zeit bewegt sich Jean Baptiste Pigalle (1714—85), dessen Lehrer Le Lorrain und Lemoyne waren. Naturfrisches Leben und gespreizte Bewegtheit, unmittelbares Empfinden und gesuchte Gedankenhaftigkeit paaren sich in seiner Kunst. Wunderbar natürlich weiß er das weiche Leben der Hautoberfläche wiederzugeben, und tändelnd spiegeln manche seiner Bewegungsmotive den Zeitgeist wider. Das erste Marmorwerk, das er nach seiner Rückkehr aus Rom in Paris schuf, der seelisch und körperlich anmutig bewegte Merkur, der sich die Sandalen anschnallt, ist sein Meisterwerk geblieben. Ein Exemplar steht im Louvre, ein anderes, mit der Venus als Gegenstück, im Schloß zu Potsdam. Seine Marmorgruppen „Liebe und Freundschaft“ und der „Knabe mit dem Vogelkäfig“ im Louvre (Abb. S. 445) atmen sittenbildliche Anmut. Seine schönsten, wenn auch etwas äußerlich beseelten Madonnen schmücken die Kirchen Saint Eustache und Saint Sulpice zu Paris. Von seinen lebensvollen Bildnissen sind die Bronzebüste Diderots und die Marmorbüste des Marschalls von Sachsen im Louvre hervorzuheben. Pigalles Standbild Ludwigs XV. in Reims ist durch ein neues ersetzt; nur die Sockelgestalten Frankreichs als schöner junger Frau und des Handels als individuell belebten Mannes haben sich erhalten. Das Institut de France bewahrt seinen merkwürdigen Voltaire, der, als splitternackter Greis auf einem Felsen sitzend, begeistert gen Himmel blickt. In seinen späteren Jahren schuf der Meister seine mächtigen, an beziehungsvoll sinnbildlichen Gestalten reichen Riesengrabmäler, von denen das des Grafen Harcourt in Notre-Dame zu Paris die Schrecken des Todes am furchtbarsten ausmalt, das des Markgrafen Ludwig Wilhelm in der Pfarrkirche zu Baden-Baden am barocksten in seiner Gesamtwirkung erscheint, am berühmtesten aber das des Marschalls von Sachsen in der Thomaskirche zu Straßburg ist, das, völlig auf malerische Wirkung berechnet, sich durch die Fülle seiner sinnbildlichen Gestalten und die Wucht der Darstellung des Feldherrn auszeichnet, wie er voller Lebenskraft sicheren Schrittes von der Höhe des Lebens in sein Grab hinabsteigt. Grabmäler wie Coysevox' Mazarin und Girardons Richelieu (S. 269 und 271) wurden jedenfalls völlig durch Schöpfungen dieser Art übertrumpft, die man in unserer Jugend als geschmacklos brandmarkte, heute aber wegen der überquellenden Kraft, die sie atmen, wieder herauszustreichen liebt.


Étienne Maurice Falconets kleiner Liebesgott im Louvre zu Paris. Nach Photographie.

Pigalles Schwager Gabriel Christophe Allegrain (1710—95) erscheint in seinen Marmorschöpfungen, wie der Badenden und der Diana im Louvre, als ein Meister ruhigerer, wenn auch absichtlicherer Eleganz. Étienne Maurice Falconet (1716—91; Buch von Edm. Hildebrandt) aber, von dessen Louvre-Stücken der kleine Liebesgott (Abb.) die ganze Anmut des Zeitstils widerspiegelt, die feinfühlige „Badende“ (1757) doch etwas geziert tut, der Milon von Kroton das berühmte Werk Pugets (S. 273) an Wucht der Bewegung und Reichtum der Linienführung überbietet, hat wenigstens fürs Ausland mit seinem gefeierten

Reiterstandbild Peters des Großen in Petersburg (seit 1766), das das emporsprengende Roß auf einem Granitfelsen vor dem Abgrund sich bäumend darstellt, eins der großartigsten Bildwerke des Jahrhunderts geschaffen.

Eine wichtige Rolle in der französischen Bildnerei spielten dann noch die Caffieri, von denen Jacques Caffieri (1678—1755) ein geschickter Dekorations- und tüchtiger Bildnismeister war. Von seinen Söhnen ist Philippe Caffieri der Jüngere (1714—44) der Schöpfer des berühmten Silberschmuckes der Kathedrale von Bayeux, während Jean Jacques Caffieri (1725—92), der Meister des weichen, fließenden, bewegt über seiner Urne sitzenden Flußgottes im Louvre, vornehmlich wegen seiner Bildnisse berühmt ist. Von den Büsten, die die Wandelgänge des Théâtre-Français schmücken, rühren sieben von seiner Hand her. Besonders sprechend sind die des La Chaussée, des Rotrou und des Jean Baptiste Rousseau.


Augustin Pajous Bacchantin im Louvre zu Paris. Nach Photographie.

Von den französischen Bildnern des 18. Jahrhunderts, die ins neunzehnte hineinragten, fesseln uns besonders Pajou, Clodion und Houdon.

Augustin Pajou (1730—1809) war Schüler Lemoynes. Sein Pluton mit dem Höllenhund (1759) und sein Marmorstandbild der Königin Maria Lescynska im Louvre sind tüchtige, aber langweilige Arbeiten. Erst in seiner Marmor-Psyche und seiner Bacchantin (Abb.) derselben Sammlung tritt die kecke, manchmal etwas gesuchte Anmut seiner reifen Schöpfungen hervor. Die liebenswürdige, feinfühlige Natürlichkeit seiner Bildniskunst spricht sich in seinen Marmorbüsten Buffons und der Madame du Barry des Louvre herzgewinnend aus.

Pajous Schwiegersohn Louis Michel, genannt Clodion (1738—1814), der seit 1759 Schüler Pigalles gewesen war, verlegte sich hauptsächlich auf die Herstellung anmutiger, manchmal etwas schlüpfriger kleiner Terrakottendarstellungen von Faunen, Nymphen und ihresgleichen; und aus demselben Geiste sind auch seine marmorne Bacchantinnengruppe und sein Satyr des Louvre (Abb. S. 448) geboren. Bezeichnend genug nahm die inzwischen entstandene Porzellanmanufaktur in Sèvres ihn in ihre Dienste. Seine mit Kinderspielen geschmückte Vase in Sèvres ist bekannt. Zahlreiche dekorative Arbeiten schuf er für Pariser Wohnhäuser. Sein 10 Meter langes Relief des Triumphes der Galatea sah Gonse im Hofe eines Hauses der Place Vendôme. Weniger glücklich war Clodion in ernsteren Darstellungen, wie seiner weichlichen hl. Cäcilie und seinem Tode Marias (1777) in der Kathedrale von Rouen. Lehrreich aber ist es, daß er in seinen alten Tagen, jenseits der Schwelle des 19. Jahrhunderts, die Schwenkung zum Empirestil noch mitmachte. Sein Hauptwerk dieser Art ist das Relief des Einzugs in München am Triumphbogen des Carrousel-Platzes. Der Zeitgeschmack erwies sich stärker als der Künstler.

Der bedeutendste Meister dieser Reihe, Jean Antoine Houdon (1741—1828), dem Hermann Dierks eine besondere Schrift gewidmet hat, erlebte sogar das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts. Gerade Houdon aber war stärker als der neue Zeitstil, der ihn nur leicht

berührte; gerade er verkörpert jene ununterbrochene Überlieferung, die die französische Bildhauerei vom Ende des 16. zum Anfang des 19. Jahrhunderts herabführt; und indem er die Natur stärker betont als seine Vorgänger, weist gerade er ins volle 19. Jahrhundert voraus. Seine Lehrer waren Michel Slodtz, Lemoyne und Pigalle; aber seine Hauptlehrmeisterin war die Natur. Houdons Jugendwerk, der hl. Bruno in Santa Maria degli Angeli zu Rom, ist das getreue Abbild eines sinnend mit verschränkten Armen und mit gesenktem kahlen Haupte einherschreitenden Kartäusermönches. Von seinen Idealgestalten, denen eine gewisse Trockenheit anhaftet, sind sein weicher Marmormorpheus (1777) und seine kalte, leichtfüßig ausschreitende Bronze-Diana (1790) im Louvre (Abb. S. 449) hervorzuheben, deren Marmorwiederholung der Ermitage in Petersburg gehört. Houdons Weltruhm aber ruht auf seinen Bildnisbüsten; ihrer hat er nahezu 200 hinterlassen. Die Reihe dieser Meisterwerke beginnt 1771 mit der Tonbüste Diderots, die im Louvre steht; zu den letzten, die schon im 19. Jahrhundert entstanden, gehört sein Napoleon im Museum von Dijon. Alle seine berühmten Zeitgenossen saßen ihm. Genannt seien noch die Bronzebüsten Jean Jacques Rousseaus (1778) und Voltaires (1778), die Marmorbüsten Auberts, Buffons (Abb. S. 450) und Voltaires (1778), die Tonbüsten Franklins, Lavoisiers und Louise Brogniarts, die Gipsbüsten seiner Gattin und seiner Tochter, alle im Louvre, der Mirabeau, der Voltaire, der Ludwig XVI. und der Duquesnoy des Museums von Versailles, der prächtige Suffren des Haager Museums. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die meisterhafte technische Behandlung des Marmors, die das Stoffliche der Kleidung, des Fleisches und des Haares wunderbar veranschaulicht, die zwingende „Ähnlichkeit" der Gesichtszüge oder die großartige Wiedergabe des Charakters der Dargestellten, der sich in ihrer Haltung und ihren Mienen widerspiegelt. Von seinen geschichtlichen Idealbildnissen, die er aus dem Charakter des Wirkens der Dargestellten konstruiert, übertrifft das des Molière im Théâtre-Français alle übrigen. Von seinen ganzen Gestalten sind das Marmorsitzbild Voltaires an derselben Stelle, das Gonse für das schönste aller französischen Bildwerke erklärt, und das Standbild Washingtons auf dem Kapitol zu Richmond die berühmtesten. Seine letzten Standbilder (1814), wie das Voltaires in römischer Tracht, jetzt im Kellergeschoß des Pantheon, zeigen Zugeständnisse an den Zeitgeschmack. Sie stehen nicht mehr auf der Höhe der seelenkündenden Gestaltungskraft des Meisters. Houdon überlebte seine Schaffenskraft, nicht aber seinen Ruhm, den die Jahrhunderte weiterverkünden.



Clodions Satyr im Louvre zu Paris. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 447.

3. Die französische Malerei des 18. Jahrhunderts.

Stärker noch als der Einfluß der Baukunst und der Bildnerei Frankreichs war die Wirkung der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts auf den Geschmack der benachbarten

Länder. Neben der akademischen Richtung, die in der Großmalerei, nur leicht von den flüssigeren Umrissen und lichteren Farben der neuen Zeit berührt, die Führung behielt, erblühte die neue, heitere und gefallsüchtige, bei all ihrem Streben nach Natürlichkeit nur selten manierfreie Richtung der Malerei, die, vom echten alten esprit gaulois beflügelt, Frankreich und Europa mit sich riß. Nur diese im eigentlichsten Sinne des Wortes französische Malerei des 18. Jahrhunderts, die schließlich, wenn auch später als die Baukunst und die Bildnerei, in der Strömung des „alleinseligmachenden" Neuklassizismus unterging, kommt entwickelungsgeschichtlich in Betracht. Das Kunstleben begann damals gerade auf dem Gebiete der Malerei seine heute noch maßgebende Gestaltung anzunehmen. Die Akademien, die Ausstellungen, die Kunstgelehrten griffen vielfach in die freie Entwickelung ein. Neben der Académie Royale, die die besten Kräfte an sich zog, wies die Académie de Saint-Luc in Paris, die aus der alten Zunft hervorgegangen war, nur selten einen glänzenden Namen auf; und neben der Pariser Akademie genügten die Provinzialakademien, von denen die zu Toulouse, zu Montpellier und zu Lyon den Vorrang behaupteten, in der Regel nur dem provinziellen Kunstbedürfnis. Waren doch auch nur die „agréés" der Académie Royale in Paris berechtigt, im „Salon" des Louvre auszustellen, um dann einige Jahre später durch Einlieferung ihres „Rezeptionsbildes" als ordentliche Mitglieder der königlichen Kunstanstalt aufgenommen zu werden. Einseitig aber war die Académie Royale keineswegs. Nahm sie doch Claude Gillot, den Lehrer Watteaus, als „peintre de sujets modernes", Watteau selbst als „peintre des fêtes galantes", Greuze als „peintre de genre" unter ihre Mitglieder auf und bezeichnet sie doch auch die Landschafts-, Tier- und Blumenmaler unbefangen als solche. Neben den akademischen Ausstellungen im „Salon carré" und in der „Grande Galerie" des Louvre, die seit 1737 regelmäßig wiederkehrten, um ihren Höhepunkt zur Zeit der Salonkritiken Diderots (1765—67) zu erreichen, veranstalteten aber auch die Lukasakademie und die „Jugend" ihre eigenen Ausstellungen, auf die Dorbec hingewiesen hat.


Jean Antoine Houdons Diana im Louvre zu Paris. Nach Photographie.

In die moderne Raumkunst drang die Malerei hauptsächlich als Decken-, als Wand- und als Türfeldermalerei, in die moderne Verzierungskunst als Möbel- und Fächermalerei, auf die die Porzellanmalerei folgte. Die Miniaturarbeit auf Elfenbeinplättchen erfreute sich steigender Beliebtheit. Die Staffeleimalerei aber übernahm doch die Führung; und in der Bildniskunst feierte neben der Miniaturmalerei auch die Pastellkunst, die die mit farbigen Kreidestiften zeichnerisch aufgetragenen Farben malerisch mit dem Wischer vertreibt, unerwartete Triumphe. Von den vervielfältigenden Künsten blühte der Kupferstich mit allen seinen Abarten fröhlich weiter. Neben den eigentlichen Kupferstechern, die sich teils immer noch auf

die Wiedergabe der Gemälde anderer beschränkten, teils nach wie vor als Bildnisstecher hervortaten, stehen die Vertreter der Schabkunst, die unter den Händen des Frankfurters Le Blon (1667—1741) zum Farbendruck mit drei oder vier Platten wurde, stehen die Vertreter der echt französischen Farbentuschmanier, wie François Philippe Charpentier (1734—1817), und der feinfühligen Aquatintamanier, als deren Erfinder Jean Baptiste Le Prince (1733 bis 1781) gilt. Erst durch die Aquatintamanier erreichte der farbige Kupferdruck, namentlich unter den Händen François Janinets (1752—1813), seine zarteste Vollendung. Janinets berühmteste Farbenstiche, wie sein Bildnis Marie Antoinettes (Portalis et Beraldi, Nr. 132; Taf. 43), gehören noch heute zu den am höchsten bezahlten Kupferdrucken. Die eigentlichen Malerradierer im alten Sinne waren meist zugleich die berühmtesten Maler. Den größten Ruhm der französischen Graphik dieser Zeit aber bildet die Pariser Buchkunst, deren gefeierte Illustratorenschule, vom Geiste des Rokokos berührt, uns immer leicht und gefällig, meistens geistreich und prickelnd, manchmal auch leichtfertig und schlüpfrig entgegentritt. Ihre Hauptvertreter waren nur Zeichner, deren Erfindungen von anderen gestochen wurden. Was Hubert François Bourguignon, genannt Gravelot (1699—1773), der geschmeidige Zeichner der Abbildungen in den Werken Corneilles, Racines und Boccaccios, was Charles Nicolas Cochin der Jüngere (1715—90), der „dessinateur-décorateur" der „Menus-plaisirs" Ludwigs XV., dem Rocheblave ein Buch gewidmet, was Charles Eisen (1720—78), der geistreiche Amoretten- und Vignettenzeichner, der z. B. Rousseaus „Emile", Lafontaines „Erzählungen" und Thomsons „Jahreszeiten" illustrierte, was Meister wie Jean Michel Moreau und Gabriel und Augustin Saint-Aubin auf diesem Gebiete geschaffen, gehört zu den französischsten Leistungen der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts.


Jean Antoine Houdons Büste Buffons im Louvre zu Paris. Nach Photographie von A. Giraudon in Paris. Vgl. Text, S. 448.

Die Großmaler der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts schlossen sich meist unmittelbar an ihre Vorgänger an. Daß sie in Rom aus den Fluten des 17. Jahrhunderts geschöpft hatten, tritt doch nur bei wenigen so deutlich hervor wie bei Pierre Subleyras (1699—1749), dessen Hauptbild im Louvre Christus bei dem Pharisäer Simon darstellt, bei Jean François de Troy (1679—1752), dessen Pestbild im Museum von Marseille römisch-eklektische Einflüsse widerspiegelt, und bei Jean Baptiste van Loo (1684—1745), dem Meister des weichen Endymionbildes des Louvre. In Rom hatte van Loo ein Gemälde ausgestellt, das man Maratta (S. 254) zuschrieb. Die wenigen Akademiker, die nicht in Rom gewesen waren, wie Jean Restout (1692—1768), zeigten deshalb keine größere Eigenart. Die meisten aber hielten sich selbst in Rom an die französische Überlieferung, die bei vielen zugleich die Überlieferung ihrer persönlichen Vorfahren war. Gerade in manchen französischen Malerfamilien vererbte die Kunst sich von Geschlecht zu Geschlecht. Die verbreitetsten dieser Malerfamilien, deren Stammväter und Schulhäupter wir bereits kennen, waren die Boullogne (S. 286), die de Troy (S. 286), die Coypel (S. 285) und die van Loo, die von dem nach Paris übergesiedelten Holländer Jacob van Loo (S. 392) abstammten. Akademiedirektor und Oberhofmaler wurden z. B. Charles Antoine Coypel (1694—1752), dessen leicht und flüssig hingeworfene Öl- und Pastellbilder seine Zeitgenossen ebenso entzückten, wie sie die Nachwelt



Marie Antoinette. Kupferdruck in Aquatintamanier von François Janinet.

Nach dem Original im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden.

langweilen, und Charles André van Loo (1705—65), nach dem das seichte Schönmalen später spöttisch als „vanloter“ bezeichnet wurde. Die besten der Meister, die auch in der französischen Großmalerei ihre akademische Gebundenheit mit elegantem, manchmal sogar kokettem französischen Sonderempfinden auszustatten wußten, waren Bon Boullognes (S. 286) Schüler Louis Silvestre der Jüngere (1675—1760), der das Dresdener Kunstleben beherrschte, bis er 1750 nach Paris zurückkehrte, um 1752 auch hier Akademiedirektor zu werden, und François Lemoine (1688—1737), Louis Boullognes des Jüngeren Enkelschüler, der die französische Manier des 18. Jahrhunderts mit ihren lockeren, leicht geschwungenen Umrissen, ihrer lichten Gesamthaltung und ihren rosigen Fleischtönen zur vollsten Blüte brachte. Zu den besten Decken- und Wandgemälden Lemoines, den Mantz eingehend behandelt hat, gehören die Himmelfahrt Marias in der Kuppel einer Kapelle von Saint-Sulpice zu Paris, die gewaltige Vergötterung des Herkules im Herkulessaale und die ovale Allegorie auf Ludwigs XV. Siege im Friedenssaale zu Versailles. Von seinen Staffeleibildern zeigen z. B. „Herkules und Omphale“ im Louvre, „Venus und Adonis“ in Stockholm und die „Badende“ in Petersburg (Abb.) alle Reize und alle Schwächen seiner nationalen Kunstweise.


François Lemoines „Badende“ in der Ermitage zu Petersburg. Nach Photographie von F. Hanfstaengl, München.

Lemoine war 1737 gestorben. Im berühmten „Salon“ dieses Jahres aber strahlten die Wände in der lichten Gesamthaltung und dem rosigen Ton, die seine Schüler von ihm geerbt hatten. Ehe wir jedoch zu ihnen übergehen, müssen wir die national-französische Strömung des 18. Jahrhunderts, in die die akademische Malerei mit den Schülern Lemoines einmündet, von ihren Anfängen an verfolgen.

An der Spitze der national-französischen Bewegung der Malerei des 18. Jahrhunderts steht Claude Gillot (1673—1722), über den Valabrègue neues Licht verbreitet hat. Als Zeichner, Stecher und Zierkünstler (S. 442) tritt er uns greifbarer entgegen denn als Maler. Seine Stoffe, die er bald geistreich-realistisch, bald witzig-satirisch, bald spielerisch-dekorativ behandelte, entlehnte er vorzugsweise dem Theater- und Marktleben. Arlequino, Scapino und die übrigen Charakterfiguren der italienischen Komödie, die damals in Frankreich Triumphe feierte, Marktschreier und Quacksalber gehören zu seinen Lieblingsgestalten. Einige seiner Darstellungen sind in Stichen erhalten. Unter seinen Zeichnungen im Louvre und in den Museen von Rennes, Langres und Montpellier spielen dekorative Entwürfe eine Hauptrolle. Von seinen eigenen Stichen sind die zu Lamottes Fabeln, zu denen sich die Zeichnungen in Chantilly befinden, am bekanntesten. Von seinen Gemälden hat man neuerdings in französischem Privatbesitz und im Museum seiner Vaterstadt Langres eine Anzahl wiederentdeckt. Als zeichnerisch und malerisch fein wird seine „Quacksalberbude“ im Château

de Mouchin, als geistvoll-satirisch wird sein Nachtstück im Museum von Langres geschildert, das die Geschichte des Trojanischen Pferdes parodiert. Als sein Schüler Watteau seine malerisch vollendeteren Schöpfungen ausstellte, gab Gillot das Malen auf, um sich in Zukunft nur noch der Griffelkunst zu widmen.

Antoine Watteau (1684—1721), den z. B. die beiden Goncourt und Dohme, Volbehr, Hannover und Josz eingehend gewürdigt haben, ist in manchen Beziehungen die glänzendste Erscheinung der französischen Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Seinerzeit vergöttert und nachgeahmt, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschmäht und verhöhnt, seit einem Menschenalter aber aufs neue gefeiert und hier und da wieder überschätzt, wird er uns schon als getreuer Schilderer der gesellschaftlichen Sitten seiner Zeit, ihrer liebedurstigen und tändelsüchtigen Zerstreuungen, ihrer Theatervorstellungen im Sinne der italienischen Maskenkomödie und ihrer „galanten Feste", die meist in köstlichen, baumreichen, von warmem Sonnenlichte durchglühten Landschaften spielen, immer wieder anziehen. Und anziehend sind seine Bilder dieser Art vor allem durch ihre feinfühlige künstlerische Darstellungsart, ihren weichen, warmen, breiten und flüssigen, durch und durch malerischen Vortrag, aber auch durch den Zauber der Einbildungskraft, die das Pariser Theater- und Gesellschaftstreiben in üppige Phantasielandschaften und in eine heitere, unschuldige Traumwelt verlegt, in der es bei aller „Galanterie" niemals anstößig hergeht. Die modernen Trachten seiner Gestalten, die er selbst aus dem Geiste seiner Zeit heraus schuf, erzeugten erst nach seinen Bildern die Watteau-Moden.

In Valenciennes geboren, das Flandern damals erst vor kurzem an Frankreich verloren hatte, war Watteau von Haus aus Wallone. Aber an Bildern der flämischen Rubensschule fehlte es in den Kirchen seiner Vaterstadt nicht. Auf Rubens selbst wurde er, nachdem er Gillot verlassen, im Palais du Luxembourg, in dem sich Rubens' Medicibilder (S. 276 und 336) befanden, aber auch im Hause Crozats, des großen Sammlers, hingewiesen, der sich seiner annahm. Sicher lernte er hier auch Stiche nach Rubens' „Liebesgärten" (S. 338) kennen; und es ist entwickelungsgeschichtlich lehrreich, daß alle berühmten „fêtes galantes" Watteaus im Grunde schon in diesem „Liebesgarten" vorgebildet waren.

Watteau war ein stiller, kranker Mann, der kein höheres Alter erreichte als Rafael. Sein Glück lag in der Phantasiewelt seiner Kunst. Von den sittenbildlichen, landschaftlichen und kriegerischen Bildern seiner Entwickelungszeit, die meist flämische Einflüsse (Teniers, van der Meulen) verraten, läßt sich nicht viel sagen. Einige von ihnen haben sich z. B. im Neuen Palais zu Potsdam erhalten. Seine dekorativen Entwürfe sind uns, wenn nicht jene „Affenkäfige" in Chantilly wirklich von ihm herrühren, nur in Zeichnungen und Stichen überliefert. Sich selbst hatte er völlig gefunden, als er 1717 sein „Rezeptionsbild" der Akademie einlieferte, die ihm sofort den Titel eines „Malers galanter Feste" verlieh. Dieses schöne Bild, „die Einschiffung nach Cythera", der märchenhaften Liebesinsel, das jetzt im Louvre hängt (Abb. S. 453), während eine erweiterte Wiederholung das Berliner Königsschloß schmückt, zeigt ihn bereits von seiner eigenartigsten und besten Seite. Wunderbar fügen die Gruppen der harrenden Liebespaare sich der herrlichen leuchtenden Landschaft ein; zauberisch liegt das von Amoretten geleitete Boot am Ufer des Sees, über den die Reise ins gelobte Land der Liebe geht; köstlich winkt mit himmelhohen blauen Bergen die duftige, von goldigem Glanze erfüllte Ferne, in der das Wunderland liegt. Ein seltener Einklang malerischer und dichterischer Reize ruht über dem Bilde. Man denkt an Rubens, man denkt an Giorgione; schließlich aber ist

es doch Watteau und nur Watteau, der uns gefangennimmt. Ob wir mit Dohme annehmen sollen, das Bild sei einem Ballett entlehnt, das 1713 aufgeführt wurde? Höchstens die Anregung mag das Tanzspiel gegeben haben.

Unter Watteaus zahlreichen übrigen Bildern, von denen sich 19 im Besitze des deutschen Kaisers in Berlin und Potsdam, 10 im Louvre, 9 in der Wallace Collection zu London, 6 in der Ermitage zu Petersburg, 4 im Berliner Museum, 2 in Dresden befinden, muß man die Theaterszenen, an deren Spitze der köstliche lebensgroße „Gilles" des Louvre, die französische und die italienische Komödie in Berlin, „Harlekin und Colombine" (Abb. S. 454) in der Wallace Collection stehen, von den unmittelbar dem Leben entlehnten Gesellschafts- und Sittenbildern



Antoine Watteaus „Einschiffung nach der Insel Cythera" im Louvre zu Paris. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

unterscheiden; zu ihnen gehören z. B. die beiden prächtigen Dresdener Bilder, die eine gesellige Unterhaltung und ein Liebesfest im Freien darstellen. Innenräume hat der Meister nur äußerst selten verwertet. Doch gehört sein letztes bekanntes Gemälde hierher, das berühmte Ladenschild des großen Pariser Kunsthändlers Gersaint, jetzt im Besitze des deutschen Kaisers. Es gibt das Treiben der Händler und Kunden im Verkaufsraum Gersaints mit erstaunlich unmittelbarer Beobachtung des lichtdurchspielten Raumes und außerordentlich persönlicher Auffassung der in die Länge gezogenen Gestalten wieder.

In seinem kurzen Leben hatte Watteau eine neue Kunst geschaffen, die während des ganzen 18. Jahrhunderts zahlreiche Nachahmer fand, aber nicht wieder erreicht wurde. Von seinen frühesten Nachfolgern wirkt sein Mitschüler bei Gillot, Nicolas Lancret (1690—1743), nur als schwächerer Nachahmer, kommt sein Schüler Jean Baptiste Joseph Pater (1696—1736) ihm nur in einigen wenigen seiner glücklichsten Schöpfungen nahe.

Der idealistischen Sittenmalerei Watteaus stellte dann Jean Siméon Chardin (1699—1779), über den die Goncourts und Lady Dilke, zuletzt Dayot, Vaillat und Pilon geschrieben

haben, die Bestrebungen der Brüder Le Nain (S. 276) wieder aufnehmend, eine realistische französische Sittenmalerei an die Seite. Sein Lehrer, der Kirchenmaler Pierre Jacques Cazes (1676—1754), ein Schüler Bon Boullognes, hatte kaum Einfluß auf seine Entwickelung. Aus eigener Naturbeobachtung heraus entwickelte Chardin sich zunächst zum feinfühligsten Stillebenmaler der französischen Schule. Breit, leicht, flüssig malte er Stilleben jeder Art, die sich durch die schlichte Natürlichkeit ihrer Anordnung und die geistreiche Harmonik ihrer Färbung auszeichnen. Sein Küchenstück mit dem Rochen erregte 1728 solches Aufsehen in Paris, daß er mit ihm und dem Fruchtstück von demselben Jahre als „peintre de fleurs, fruits et sujets de caractère“ in die Akademie aufgenommen wurde. Beide Bilder gehören dem Louvre. Indem er z. B. seinen Küchenstilleben die Köchin hinzufügte, erweiterte er seine Darstellungen zu Sittenbildern aus dem Pariser bürgerlichen Leben. Die Köchin (Liechtenstein, München), die Haushälterin (Louvre), die Wäscherin (Stockholm), der Unterricht im Sticken (Louvre, Stockholm), das Tischgebet (Louvre [Abb. S. 455], Ermitage, Stockholm), die Briefsieglerin (Potsdam), die Briefleserin (Stockholm), die Mutter, die ihr Kind anzieht (Stockholm), sind Lieblingsgegenstände des Meisters. Selten oder nie versucht er das ruhige Dasein in Handlung umzusetzen. Dem weiblichen Charakter des Jahrhunderts entspricht seine auffallende Bevorzugung schlichter weiblicher Gestalten. Männliche Wesen, wie den „Zeichner“ (beim deutschen Kaiser und in Stockholm), hat er außerordentlich selten dargestellt. Unter seinen 30 Bildern im Louvre befinden sich 20 Stillleben, unter seinen neun Bildern in Stockholm befindet sich ein solches. Fünf Stilleben, aber kein Sittenbild seiner Hand besitzt die Karlsruher Kunsthalle. Der reine, stille, häusliche Friede, den seine Bilder atmen, steht im vollsten Gegensatz zu der gesellschaftlichen Erregung der Schöpfungen der Schule Watteaus. Von schlichtem Wandgrund heben Chardins Darstellungen sich in ruhigem, immer malerisch empfundenem Vortrag in kühler, feiner Farbigkeit ab. Aber für niederländisch würden seine Bilder niemals gehalten werden. Sie sind echte Franzosen des 18. Jahrhunderts, wie die Werke Watteaus; es ist nur eine andere französische Welt, in die sie uns führen.


Antoine Watteaus „Harlekin und Colombine“ in der Wallace Collection zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 453.

Halb durch Watteau, halb durch Chardin ließ sich in seiner späteren Zeit übrigens auch Jean François de Troy (S. 450), der Geschichtsmaler, zu Sittenbildern begeistern, die die Häuslichkeit der vornehmen Gesellschaftskreise nicht im idealen Sinne Watteaus, sondern im realistischen Sinne Chardins, aber ohne die kraftvolle Eigenart dieser Meister schildern. Genannt seien das „Austernfrühstück“ in Chantilly und der „Liebesantrag“ im Besitze des deutschen Kaisers.

Von jenen Schülern Lemoines (S. 451) aber, die im Salon von 1737 die Hellmalerei vertraten, ist zunächst Charles Joseph Natoire (1700—77) zu nennen, dessen „grandes

machines", wie die Franzosen sagen, wir beiseite lassen, um ihn als frischfühlenden Rokokomaler zunächst wegen seiner anmutigen Darstellungen aus dem Leben der Psyche in den oberen Wandfeldern eines der von Boffrand dekorierten Zimmer (S. 442) des Hôtel de Soubise zu feiern. Seine reich mit kleinen Liebesgöttern ausgestatteten Ovalbilder in Stockholm, die die Liebesgeschichte Apollos und Klytias veranschaulichen, waren 1745 als Türbekrönungen im schwedischen Königsschlosse gemalt worden. Den lichten Rosenton hatte er von Lemoine übernommen; die vielen Liebesgötter, mit denen er seine Bilder ausstattete, verleihen ihnen französische Anmut und Heiterkeit.


Das Tischgebet. Gemälde von Jean Siméon Chardin im Louvre zu Paris. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Berühmter als er wurde sein drei Jahre jüngerer Mitschüler bei Lemoine, François Boucher (1703 bis 1770), in dessen zahlreichen, immer dekorativ gemeinten, alle Stoffgebiete umfassenden Gemälden und Radierungen sich die bekannten, an der Oberfläche liegenden Seiten des französischen Charakters des 18. Jahrhunderts, der Lebens- und Liebesdurst der Gesellschaft, ihr Spiel- und Tändeltrieb, ihre Leichtfertigkeit und Äußerlichkeit mit überraschender Anschaulichkeit widerspiegeln. Der „Maler der Grazien" hat seiner Zeit nach André Michels Ausdruck ihr eigenes Bild in rosenumkränztem Spiegel vorgehalten. Gerade Boucher war, so hoch seine Freunde ihn emporhoben, am frühesten, schon von Diderot, wieder fallen gelassen worden, um fast hundert Jahre lang nur als abschreckendes Beispiel genannt zu werden. Gerade er aber ist, eben weil er durchaus ein Sohn seiner Zeit und seines Volkes war, von der Kritik der letzten fünfzig Jahre (den Goncourt, Mantz, André Michel) wieder zu Ehren gebracht und als der französischste Meister der französischen Nationalkunst gefeiert worden. Wo seine Bilder, wie im Louvre, in Stockholm und in der Wallace Collection, als freie Schöpfungen unter Meisterwerken hängen, wird uns ihre kalte, leere, oberflächliche Auffassung und Durchführung freilich immer wieder abstoßen. Kann man sie aber als Dekorationen am richtigen Orte betrachten, so wird man sich immer wieder an der Leichtigkeit und Anmut ihrer Erzählungsweise, ihrer Anordnung und ihrer Gruppenbildung, an dem ganzen sprudelnden Leben, das sie atmen, erfreuen. Die kleinen Liebesgötter,

die Boucher teils ihrer selbst willen in allerlei anmutigen Phantasiehandlungen gezeichnet und radiert, teils durch alle seine großen Ölgemälde zerstreut hat, verleihen seiner Kunst einen jener hellenistisch-alexandrinischen Züge, die in verwandten Zeiten immer wiederkehrten.

Bouchers Lieblingsgegenstände waren die Liebesgeschichten der altgriechischen Götter. Die Liebesabenteuer der zeitgenössischen Gesellschaft stellte er vorzugsweise als Hirten- und Schäferszenen in modischen Trachten dar. Auch schlichte, bürgerliche Sittenbilder hat er geschaffen und Landschaften nicht nur in Hintergründen, sondern auch um ihrer selbst willen gemalt. Doch haben gerade seine Landschaften, die er, wie seine menschlichen Akte, meist nur



Venus bei Vulkan. Gemälde von François Boucher im Louvre zu Paris. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

aus der Erinnerung malte, stets etwas Äußerliches, Tapetenhaftes. Um ein tieferes Eingehen auf die Natur war es ihm so wenig zu tun wie um ihre Beseelung mit innigerem Empfinden. Von den wärmeren Farbentönen seiner Frühzeit ging er in seiner mittleren Zeit zu jenen rosa und blaßblauen Silbertönen über, die eine Zeitlang beliebt waren, um zuletzt wieder farbiger, aber auch bunter und zugleich leerer und flauer zu werden.

Von Bouchers Dekorationsbildern im Zeitstil haben sich nur wenige an ihrem Platze erhalten. Doch sieht man einige seiner Tür- und Wandbekrönungen von 1738 und 1739 noch im Hôtel de Soubise (Archives nationales) zu Paris, seine vier Deckenbilder der vier Jahreszeiten von 1753 noch im Beratungssaale des Schlosses zu Fontainebleau. Die meisten seiner Bilder, ihrer fünfundzwanzig, befinden sich im Louvre; charakteristisch ist hier z. B. die Venus bei Vulkan (Abb.); das sechsundzwanzigste ist die Aurora an der Decke des Saales der Handzeichnungen. Nicht weniger als zweiundzwanzig besitzt auch die Wallace Collection in London,

unter ihnen einige, die ursprünglich gemeinsame Dekorationen bildeten, wie die beiden großen, vielgepriesenen Bilder „Sonnenaufgang" und „Sonnenuntergang", die für die Gobelinsfabrik gemalt worden waren. Die drittwichtigste Sammlung Boucherscher Gemälde besitzt das Stockholmer Museum, dessen „Triumph der Venus" zu Bouchers reifsten Werken gehört. Uns in sie zu vertiefen aber verführen seine Bilder uns nicht.

Daß die echt französische Richtung noch bis ins 18. Jahrhundert hinein ihre Jünger und Liebhaber fand, zeigen dann noch zwei in ihrer Art bedeutende Meister, Jean Baptiste Greuze (1725—1805), über den Mauclair und Marcel die neueren Hauptwerke geschrieben, und Jean Honoré Fragonard (1732—1806), dem Portalis, Naquet, Nolhac, Dayot und Baillat Schriften gewidmet haben. Greuze hatte in Lyon malen gelernt, seine Eigenart aber in Paris ausgebildet. Wie Chardin ist er zunächst als Maler bürgerlicher Sittenbilder berühmt; aber anders als Chardin begnügte er sich nicht damit, schlichte, beziehungslose Vorgänge malerisch so reizvoll wie möglich wiederzugeben, sondern suchte im Sinne Diderots, der ihn übermäßig lobte, und des bürgerlichen Schauspiels seiner Zeit, das ihn anzog, dramatisch oder doch seelisch belebte Vorgänge mit sittenrichterlicher oder empfindsamer Spitze darzustellen. Gleich mit seinen 1755 in Paris ausgestellten Bildern, namentlich mit dem „Familienvater, der aus der Bibel vorliest", erregte er ungeheures Aufsehen. Das Originalgemälde hängt in der Sammlung Bartholdy-Delessert zu Paris. Zu seinen berühmtesten Schöpfungen dieser Art, die meist anschaulich angeordnet und flüssig, aber ohne sonderliche Farbenreize gemalt sind, gehören die „Verlobung", der „väterliche Fluch", der „zerbrochene Krug" (Abb.) und das „Milchmädchen" im Louvre, in dem sich 1909 bereits dreiundzwanzig Bilder seiner Hand gesammelt hatten, der „zerbrochene Krug" der Wallace Collection in London, die einundzwanzig Werke Greuzes besitzt, das „Morgengebet" im Museum zu Montpellier, das elf Bilder seiner Hand enthält, und „der Gelähmte, den die Seinen pflegen", in Petersburg. Malerisch reizvoller aber als diese Sittengemälde Greuzes sind seine bildnisartigen, lebensgroßen Brustbilder und Köpfe blühender, anmutiger, oft schalkhaft, oft kokett, manchmal auch naiv dreinblickender junger Mädchen und Kinder, die, selbst im Louvre und bei Wallace, die Mehrzahl seiner Gemälde ausmachen. Als das schönste von allen gilt die „Jungfrau mit dem Hündchen" im Museum von Angers. Der unleugbar malerische Reiz dieser Darstellungen ist jedoch von Süßlichkeit nicht freizusprechen. Es sind eben Bilder fürs Publikum, des raschen Erwerbes wegen gemalt, wie sie im 19. Jahrhundert zahlreiche Nachfolger gefunden haben.


Der zerbrochene Krug. Gemälde von Jean Baptiste Greuze im Louvre zu Paris. Nach Photographie von F. Hanfstaengl, München.

Fragonard war der Hauptschüler Bouchers, wenngleich ihn auch Watteau und Chardin

beeinflußten. Er malte ideale, mythologische und realistische Sittenbilder, Schäferstücke und Landschaften, wie seine Vorgänger; aber er war am Ende des Jahrhunderts, wie Watteau an dessen Anfang, in allem, was er vornahm, zunächst und vor allem Maler, ein Meister reizvollster und keckster Pinselführung und Farbengebung, die sich, immer weich und geistvoll, der stark bewegten Zeichnung seiner oft genug schlüpfrig gemeinten Gegenstände anschmiegen. Schon seine dreizehn Louvrebilder, von denen die „badenden Frauen" die ganze Üppigkeit seiner künstlerischen Phantasie verraten, aber auch die „Schäferstunde" typisch für seine ganze Darstellungsweise ist, und seine neun Bilder bei Wallace, von denen die „Schaukel" durch de Launays, der „Liebesbrunnen" durch Regnaults Stich berühmt sind, zeigen ihn in seinem eigensten Fahrwasser. Radiert hat er nach Goncourt sechsundzwanzig Blätter, darunter zwölf eigene Erfindungen, die alle denselben Geist atmen und sich durch dieselbe feinfühlige Technik auszeichnen wie seine Gemälde. Berühmt sind seine Zeichnungen zu Lafontaines „Erzählungen". Fragonard gehört zu den Künstlern, die ihren eigenen Ruhm überlebten, von der Nachwelt aber wieder vergöttert wurden.


Das Wiener Schokoladenmädchen. Pastellgemälde von Jean Etienne Liotard in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Die großen Meister der nationalfranzösischen Richtung haben auch als Bildnismaler, als Landschafter, als Stillleben-, Tier- und Architekturmaler das Beste geleistet, was damals in Frankreich auf diesen Gebieten geschaffen wurde. Von den Sondervertretern dieser Fächer ist nicht viel Aufhebens zu machen. Landschafter wie Simon Mathurin Lantara (1729—78), der einer der besten war, wie Jean Pillement (1727—1808), Lazare Bruandet (1750—1803) und Jean Louis de Marne (1754—1829) bewegten sich in den hergebrachten Gleisen des 17. Jahrhunderts; und das Neue, was die Darsteller halb städtischer friedlicher oder stürmischer Küsten- und Hafenlandschaften, wie Adrien Manglard (1695—1760) und Claude Joseph Vernet (1714—89), brachten, war doch zu sehr nur von außen gesehen, um erwärmen zu können. Ebenso äußerlich wirken die Schlachtenmaler, von denen Charles Parrocel (1688—1752) die erste, François Casanova (1727—1802) und sein Schüler Philippe Jacques Loutherbourg (1740—1813) die zweite Hälfte des Jahrhunderts beherrschten; ebenso die Architekturmaler, wie Hubert Robert (1733—1808), der sich, im Louvre mit neunzehn Bildern vertreten, ziemlich oberflächlich, wenngleich

nicht reizlos an italienische Vorbilder anschloß. Auf dem Gebiete der Tier- und Stilleben-malerei aber besaß Frankreich im 18. Jahrhundert in Jean Baptiste Oudry (1686—1755), dem Schüler Largillières, ein tüchtiges, flott-dekoratives Talent, das sich freilich an Wärme und Kraft den holländischen Meistern, die, wie Jan Weenix, ins 18. Jahrhundert hineinlebten, nicht vergleichen kann, jedoch in Gemälden und Radierungen immerhin Vortreffliches leistete. Wie hoch Oudry geschätzt wurde, zeigen seine acht Bilder im Louvre, denen sich acht im Stockholmer und mehr als vierzig im Schweriner Museum anschließen. Auf dem Gebiete der Bildnismalerei endlich behielt Frankreich im 18. Jahrhundert vollends die Führung, wenngleich seine jüngeren Bildnismaler sich denen des 17. Jahrhunderts kaum noch vergleichen lassen. Robert Tournières (1668—1752), Jean Marc Nattier (1685 bis 1766; Buch von Nolhac), Louis Tocqué (1696—1772), Jacques André Joseph Aved (1702—66) und François Hubert Drouais (1727—75) waren in ihrer Art tüchtige Meister, deren lebensvolle Bildnisse vom Geiste ihres Jahrhunderts beseelt, aber nicht durch Ewigkeitswerte über ihn hinausgehoben sind. Die nach Deutschland übergesiedelten Meister, wie Louis Silvestre der Jüngere (1675—1760) in Dresden und Antoine Pesne (1683—1757) in Berlin, reihen, selbständig sehend und malerisch empfindend, sich den besten französischen Bildnismalern ihrer Zeit an. Eine eigenartige Bedeutung erlangte jedoch die französische Pastellmalerei dieser Zeit. Unter den Händen des Meisters Maurice Quentin de Latour (1704—88) verwandelte sich die Pastellmalerei aus zarter Frauen-arbeit in eine männlich-kräftige Kunst, die, wie ich es an anderer Stelle ausgedrückt, „der Natur in alle ihre Schlupfwinkel folgte, das Fleisch und die Stoffe gleich lebendig wiedergab, vor allen Dingen aber die dargestellten Persönlichkeiten in dem Kern ihres Wesens erfaßte". Wie hoch Latour, der seinerzeit in Paris alles malte, was Rang, Ruhm oder Reichtum besaß, heute wieder geschätzt wird, spiegelt sich schon in den Monographien über ihn von Champfleury, Desmaze und Tourneux wider. Weitaus die meisten seiner Bilder — siebenundachtzig Nummern — besitzt seine Vaterstadt Saint Quentin. Aber auch im Louvre und in Dresden ist er gut vertreten.

Latours Nebenbuhler, der Genfer Jean Etienne Liotard (1704—89), der in fast allen Hauptstädten Europas, namentlich in Amsterdam, arbeitete, dessen Reichsmuseum vierundzwanzig seiner Pastellbildnisse besitzt, erreichte ihn weder in der Lebenskraft der Züge noch in der Fülle des Ausdrucks, gehörte aber gerade wegen seiner weichen, zarten Darstellungsweise zu den Lieblingsmalern jener Zeit. Liotards berühmtestes Bild ist das hell, frisch und sauber ausgeführte „Wiener Schokoladenmädchen" der Dresdener Galerie (Abb. S. 458). Seine seltenen Ölgemälde befinden sich meist in Privatbesitz. Correggio war sein Ideal. Seine Lebensgeschichte und seine Werke haben Humbert, Revilliod und Tilanus zusammengestellt.

Ihrer leichten, flüssigen Auffassung und Malweise nach gehört auch Elisabeth Louise Lebrun, geborene Vigée (1755—1843), die uns in ihrer Selbstbiographie lebendiger als in Pillets Monographie entgegentritt, noch dem Stile des 18. Jahrhunderts an. Der Trachtenwechsel eines halben Jahrhunderts spiegelt sich in ihren Bildnissen wider. An allen Höfen Europas hatte sie die gekrönten Häupter, die Schönheiten des Tages und die berühmten Männer gemalt. Am erfreulichsten erscheint sie uns im Louvre, von dessen acht Bildern ihrer Hand namentlich die beiden Selbstbildnisse mit ihrer Tochter entzücken. Fehlen ihr auch die kräftige Erfassung der Persönlichkeiten und die eindringliche Pinselführung wirklich großer

Meister, so bleibt sie doch immer geschmackvoll und gefällig; und Eigenschaften wie die ihren verbürgen noch heute die größten Erfolge bei den Großen dieser Erde.

Dann aber erfuhr auch die französische Malerei den altertümelnden Rückschlag. Der klassischste der französischen Klassizisten, Jacques Louis David (1748—1825), steht mit seinen Mitschülern Vincent und Regnault an der Spitze der Pariser Kunstentwickelung des 19. Jahrhunderts. Die Übergänge hat Benoît geschildert. Für uns kommt hier zunächst der Lehrer jener drei Künstler, Joseph Maria Comte Vien (1716—1809), in Betracht, der ein Schüler Natoires gewesen war. Weniger aus wissenschaftlicher Überzeugung als aus Temperament sagte Vien sich von dem gezierten und bauschigen Stile seiner Zeitgenossen los, um zur Einfachheit der Natur zurückzukehren, die er noch keineswegs ohne weiteres der Antike gleichstellte; und wenn seine Kräfte, wie schon seine Louvrebilder zeigen, auch nicht ausreichten, um die Umwälzung durchzuführen, die ihm vorschweben mochte, so sahen doch seine Schüler gerade in ihm den Erneuerer der Kunst, als der er gilt. Der erste, der ihm folgte, ohne sein Schüler gewesen zu sein, war Jean François Peyron (1744—1814). Schon sein Begräbnis des Miltiades (1782) im Louvre verrät, daß er die Antike zunächst durch die Brille Poussins (S. 278) ansah, jedenfalls aber zu der kleinen Schar derer gehörte, die schon im 18. Jahrhundert dem herrschenden „Rokoko" mit Bewußtsein entgegenarbeiteten.

II. Die italienische Kunst des 18. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die italienische Baukunst des 18. Jahrhunderts.

Die Launen des leichtbeschwingten Stiles Ludwigs XVI. waren, wenigstens andeutungsweise, bereits in den letzten Entwickelungsstufen des italienischen Barockstils vorgebildet gewesen. Für die Umkehr zur Hochrenaissance und zur Antike lagen weitaus die meisten zugänglichen Vorbilder auf italienischem Boden; und selbst an der wissenschaftlichen und kritischen Vorbereitung der Umkehr hatten italienische Forscher und Künstler wie Gori, Maffei und Muratori, wie Piranesi, Fea und Ennio Quirino Visconti lebhaften Anteil genommen. Aber die entscheidenden, das Kunstleben ihrer Zeit umgestaltenden Schritte und Schriften gingen — abgesehen etwa von Piranesis Veröffentlichungen — doch zumeist von nordischen Forschern und Denkern aus; und die entscheidenden Stilwandlungen erfolgten — abgesehen etwa von den Theaterbauten und ihren Dekorationen — nicht auf italienischem, sondern auf französischem, englischem und deutschem Boden.

In der italienischen Baukunst des 18. Jahrhunderts lassen sich die Ausläufer des eigentlichen Barockstils doch nur in ihren ausgeprägtesten Beispielen scharf von dem neuen Klassizismus, der hier auch selten weiter als bis auf Palladio zurückgeht, unterscheiden; und eine Rückwirkung der französischen Rokokokunst läßt sich auf italienischem Boden doch nur in ganz vereinzelten Bauschöpfungen nachweisen, wie in den Saaldekorationen des Palazzo Serra zu Genua, die freilich, von dem Franzosen Charles de Wailly geschaffen, schon im Übergang zum Stil Ludwigs XVI. stehen, und in den Prachtsälen des königlichen Schlosses und der Philharmonischen Gesellschaft zu Turin, die freilich noch halb dem italienischen Barock angehören. Im allgemeinen vollzieht sich in der italienischen Baukunst des 18. Jahrhunderts, die die geschwungenen Linien eines Borromini oder Guarini von Anfang an beinahe völlig verschmähte, ein langsamer Ausgleich, der allmählich zu einem maßvollen, manchmal noch

malerischen, fast immer nüchternen Klassizismus hinüberleitet. An großen kirchlichen und weltlichen Aufgaben aber fehlte es auch im 18. Jahrhundert in kaum einer italienischen Stadt.

Wie prächtig treten uns gleich in Rom die mächtigen Kirchen- und Palastfassaden, die breiten Treppen und Brunnen des 18. Jahrhunderts entgegen! Die festlich aufsteigende, von dem Florentiner Alessandro Galilei (1691—1737) aus einem Gusse 1734 geschaffene Travertinfassade der Laterankirche (Abb.), deren zwei Hallengeschosse, oben rundbogig geöffnet, durch eine große korinthische Ordnung zusammengefaßt werden, ist kaum noch barock zu nennen.



Alessandro Galileis Kirche San Giovanni in Laterano zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Da Galilei eine Zeitlang in England war, meint Gurlitt sogar den Einfluß der Schule Wrens (S. 420) in ihr zu erkennen. Geradlinig wie sie ist auch die Schauseite Galileis vor San Giovanni de' Fiorentini, die in zwei korrekten korinthischen Säulenordnungen emporsteigt. Der schönste römische Bau dieses Meisters aber ist die Cappella Corsini der Laterankirche: ein griechisches Kreuz mit edler Mittelkuppel und vornehm kassettierten Tonnengewölben, in allen Einzelheiten ein reiner Nachklang der goldenen Kunst des 16. Jahrhunderts. Barocker wirkt die Schauseite von Santa Maria Maggiore, die der Florentiner Ferdinando Fuga (1699—1744) 1743 errichtete, mit den drei gewaltigen Rundbogenöffnungen ihres Obergeschosses; barocker wirken desselben Meisters Palazzo della Consulta (1747), dessen Hof nur perspektivisches Blendwerk ist, und Palazzo Corsini in Rom, der durch seinen köstlichen wirklichen Arkadenhof und sein herrliches Treppenhaus berühmt ist. Barockanlagen mit leicht klassizistischem Anhauch sind auch Carlo Marchionnes weitläufige Villa Albani und, trotz seiner

späten Entstehungszeit (1780), Cosimo Morellis (gest. 1812) dreieckiger, mit köstlicher Treppenanlage ausgestatteter Palazzo Braschi, der Privatpalast Pius' VI. Die aventinische Prioratskirche Giovanni Battista Piranesis (1720—78) aber, des Herausgebers der römischen Ruinenwerke und der Kaminentwürfe, in denen Schefer die Grundlagen des Empirestiles sieht, ist wenigstens noch ein Bau „von wunderlicher Zwittergestalt", wie es im „Cicerone" heißt.

Von den Treppenanlagen Roms ist hier besonders die bekannte „spanische" Treppe mit ihren verzwickt, aber malerisch ineinandergreifenden Rampen und Absätzen zu nennen, ein künstlerisch vornehmer Verkehrsbau, der 1721—28 von Alessandro Specchi und Francesco de Sanctis ausgeführt wurde. Von den römischen Brunnen gehört besonders die unvergeßliche, großzügig an eine breite Palastfassade angelehnte, malerisch mit Licht- und Schattenwirkungen aufgebaute, reich mit Bildwerken geschmückte Fontana Trevi (1735—62; Abb.) hierher, das Meisterwerk des Römers Nicolo Salvi (um 1699—1751), den Magni deshalb als den „Rembrandt der Architektur" feiert. Auch ohne die spanische Treppe und die Fontana Trevi, die beide noch vom Geiste des römischen Barocks erfüllt sind, wäre Rom nicht Rom.



Nicolo Salvis Fontana Trevi in Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Einen wirklich antikisierenden Stil führte erst Michelangelo Simonetti in die ewige Stadt ein, dessen unter Pius VI. erbaute vatikanische Museumssäle, wie die Sala Rotunda und die Sala a Croce Greca (Abb. S. 463) in der Tat eine Umkehr bedeuten.

Älter als alle diese Meister Roms war Filippo Juvara von Messina (1685—1736), der im Norden und im Süden Italiens, hauptsächlich aber in Turin arbeitete. Offenbar von Franzosen beeinflußt, vertritt er hier den subjektiven Barockschöpfungen Guarinis (S. 231) gegenüber den Umschwung zur Ruhe und Klarheit, die bald palladianisch dreinschaut, bald

klassizistisch im französischen Sinne wirkt, manchmal aber sogar Erinnerungen an den Rokokostil weckt.

In Turin schuf Juvara in maßvollem Barock schon 1713 den Palazzo Madama, schuf er etwas später die heiteren Ovalkirchen Santa Cristina und Santa Croce sowie die weltlich anmutige Kirche Santa Maria del Carmine, vor Turin das durch seinen seltsamen, wahrscheinlich von dem Franzosen Boffrand (S. 442) herrührenden Grundriß und durch seinen prächtigen, italienisch-barocken Aufbau berühmte Schloß Stupinigi, vor allem aber auf ragender Höhe die stattliche Superga-Kirche (1717—31; Abb. S. 464). Weit springt vor dem inwendig acht-



Michelangelo Simonettis Sala a Croce Greca im Vatikan. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

eckigen, auswendig runden, von prächtiger Kuppel überragten Zentralbau eine römisch-korinthische Tempelvorhalle vor, die von klassischem Giebel bekrönt wird; das Ganze ist eine etwas kühle Mischung von Motiven der römischen Hochrenaissance, barocken Erinnerungen und antikisierenden Eingebungen. Auf Juvaras Schöpfungen in Madrid, wo er starb, kommen wir zurück.

In Neapel steht Juvaras Schüler Luigi Vanvitelli (1700—73), der Sohn des niederländischen Ansichtenmalers Kaspar van Witel, im Übergang vom Barock zum Klassizismus. Seine Chiesa dell' Annunziata (seit 1760), die prächtige Marmorsäulenkirche, deren Schauseite unten ionisch, oben korinthisch gegliedert ist, erscheint in ihren Grundlinien noch barock geschweift. Sein mächtiges Königsschloß zu Caserta hingegen verwertet, namentlich im Garten, französische Eindrücke. Ein achteckiger Raum von geistvoller Grundrißgestaltung bildet die Mitte. Klassische Pilasterordnungen beleben die langen Flügel und die weiträumigen Höfe.

Auch Bologna hatte tüchtige Baumeister, von denen Alfonso Torreggiani seine

mächtige Fassade von San Pietro 1748 bereits wieder geradlinig, doch nicht eben ruhig gestaltete, in seinen Palastfassaden, wie denen der Palazzi Rusconi und Aldovrandi (1748—1753) aber an geschwungenen Einzellinien und unruhiger Häufung der Motive den barockſten Launen nachgab, während Carlo Francesco Dotti seiner hochgelegenen Wallfahrtskirche San Luca (1731—39) von außen ein derbes, für die Fernwirkung berechnetes Oval, von innen jene reiche und organische Gliederung verlieh, die seine Paläste, z. B. auch den mit gequaderten Pilastern prunkenden Palazzo Agucchi (1740), auszeichnete. Erst Angelo Venturoli (1749—1820) erscheint in seinen bolognesischen Hauptschöpfungen, wie der Treppenhalle des Palazzo Ercolani, als Klassizist im Sinne Palladios.



Filippo Juvaras Superga-Kirche in Turin. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz. Vgl. Text, S. 463.

In Mailand wirkte Vanvitellis schon klassizistisch angehauchter Schüler Giuseppe Piermarini (1736—1808), der hier eine Reihe trockener, doch nicht unharmonischer Hauptbauten, wie den Palazzo Belgiojoso und das berühmte Teatro della Scala, in Monza die hübsche Villa Reale errichtete, in Pavia den Umbau der Universität leitete, deren 300 Granitsäulen gefeiert werden. Strenger und kühler noch erscheint Simone Cantoni (1736—1818), der die edle weiße Marmorfassade des Dogenpalastes zu Genua, 1794 aber den Palazzo Serbelloni Busca in Mailand ausführte.

Vicenza stand immer noch unter dem Einfluß der klassischen Spätrenaissance des großen Palladio. Ottone Calderari (1730—1803) schuf hier z. B. in seinem großartigen Palazzo Cordellina (1776), dessen dorisches, mit Rustikafenstern geschmücktes Untergeschoß ein feines ionisches Obergeschoß trägt, ein ganz vom Geiste Palladios erfülltes Werk; und in ähnlichem Sinne wirkte Alessandro Pompei in Verona, dessen Zollhaus (1758) und dessen Museo Lapidario nach klassischer Reinheit streben.

In Venedig setzte Domenico Rossi (gest. 1742), von dem die zopfige Fassade von Sant' Eustachio (1709) und der üppige Palazzo Corner della Regina herrühren, die barocken Überlieferungen der Richtung Longhenas (S. 231) fort. Sein Neffe Tommaso Temanza dagegen (1705—89) vertrat in Bauten wie der runden Magdalenenkirche den Klassizismus des fortschreitenden 18. Jahrhunderts, der in kalter Nachahmung der antiken Säulenordnungen sein Genügen fand.

Welchen Einfluß übrigens die italienische Baukunst noch im 18. Jahrhundert hatte, zeigen schon ihre Ausstrahlungen in die Nachbarländer. Italienische Baumeister wirkten selbst in Frankreich und in Spanien und gaben, wie wir sehen werden, in Rußland und vielfach auch in Deutschland immer noch den Ton an. Die italienische Kunst war immer noch nicht durchs Meer und die Alpen begrenzt.

2. Die italienische Bildnerei des 18. Jahrhunderts.

Hatte der Stil Michelangelos die italienische Bildhauerei ein Jahrhundert lang beherrscht, so umstrickte die Kunst Berninis sie anderthalb Jahrhunderte lang. Vor dem Auftreten Canovas wagten nur vereinzelte Bildhauer den Versuch, sich den Banden der übertriebenen, teils aufgeblasenen, teils überfeinerten Modekunst zu entwinden. Immer äußerlicher wurden die Formen des menschlichen Körpers, immer gespreizter ihre Bewegungen, immer flatteriger ihre Gewandung aufgefaßt und wiedergegeben. Immer aufdringlicher treten an Wandgräbern und Altären plastisch gebildete Wolken, auf denen die Himmelsbewohner sich schaukeln, oder Marmorvorhänge, die sich im Winde bauschen, aus den Wänden hervor; immer weiter verflüchtigen sich die Grenzen zwischen der Malerei, der Reliefkunst und der Rundbildnerei. Eine spielende Bewältigung der größten technischen Schwierigkeiten war die Vorbedingung des Beifalls der Künstler und der Kenner. Hervorzuheben sind immerhin die Schöpfungen des Römers Pietro Bracci (1700—73). In der Peterskirche wirkt sein Marmorgrabmal Benedikts XIV., das den schlichten, verständigen Papst zwischen den Gestalten der Weisheit und der Uneigennützigkeit in theatralischer Bewegtheit und in flatterndem Gewande darstellt, unerfreulicher als sein üppiges Grabmal der Maria Clementina Sobieska Stuart (1735), das wenigstens die reiche Prachtliebe und die technische Meisterschaft der Zeit überzeugend widerspiegelt. Sein Standbild des Oceanus auf dem Gipfel der Fontana Trevi (S. 462) aber ist trotz seiner theatralischen Haltung dem Ganzen so trefflich eingefügt, daß man es nicht missen möchte.

Wie weit jetzt die spielende technische Verfeinerung in der Darstellung der Gewänder, der Wolken und anderer Nebendinge geht, zeigt z. B. das Riesengrabmal der Dogen Bertucci und Silvestro Valier in Santi Giovanni e Paolo zu Venedig, dessen Bildwerke nach Magni von Giovanni Bonazza herrühren, zeigt in einer Ausprägung, die Burckhardt als unterste Stufe der Entartung bezeichnete, Girolamo Ticciatis Glorie Johannes des Täufers auf dem Hochaltar des Baptisteriums zu Florenz (1732), zeigen in drastischer Deutlichkeit aber auch die als Wunder angestaunten Bildwerke in Santa Maria della Pietà dei Sangri zu Neapel: Giuseppe Sammartinos (1720—93) „toter Christus" und Antonio Corradinis (gest. 1752) „Pudicitia", deren Körperformen durch die durchscheinenden Gewänder sichtbar sind, aber auch Queirolos „Desinganno", die Befreiung des Raimondo di Sangro aus dem Marmornetze, das ihn umstrickt.

Solchen Künsteleien gegenüber erscheinen die bemalten Holz- und Stuckogruppen, die um 1700 der Genuese Maragliano z. B. für Altäre in Santa Annunziata, Santo Stefano

und Santa Maria della Pace in Genua schuf, von frischem Leben und unmittelbarer Empfindung erfüllt.

Der Klassizismus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam gerade in der Bildnerei Italiens nur langsam und unvollkommen gegen die herrschende Strömung zum Durchbruch. Doch wäre als Vorläufer Canovas vielleicht Giuseppe Franchi von Carrara (1730—1800) zu nennen, der die Leitung der 1776 von Maria Theresia gegründeten Kunstakademie in Mailand übernahm und eine Reihe von Schülern zeugte, deren Werke kalt und akademisch genug dreinschauen.



Canovas Grabmal Clemens' XIII. in der Peterskirche zu Rom. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Nach wie vor steht Canova, der noch in Cicognaras „Geschichte der italienischen Bildhauerei" als deren eigentlicher Gipfelpunkt erscheint, ziemlich einsam an der Spitze des Umschwungs. Daß Canova zu den begabtesten Bildhauern der Welt gehört, ist sicher. Aber gerade die Absichtlichkeit seiner Nachahmung der Antike, die noch nicht so scharf wie Thorvaldsens Richtung etwas später zwischen griechischer und römischer Antike unterschied, läßt ihn zu befangen in der abgeleiteten Sonderauffassung seiner Zeit erscheinen, um ihn den größten Meistern aller Zeiten anzureihen. Den meisten seiner Schöpfungen fehlt die rechte Frische und Unmittelbarkeit. Bewundern werden wir sie alle; begeistern werden uns nur wenige.

Geboren war Antonio Canova (1757—1822), über den Alfred Gotthold Meyer das beste Buch geschrieben hat, in Possagno bei Bassano, erlernt hatte er das Handwerksmäßige seiner Kunst hauptsächlich unter Giuseppe Torretti, einem vielbeschäftigten Durchschnittsmeister der Verfallzeit, der ihn mit nach Venedig nahm. Sich selbst verdankte er das meiste. Sein erstes Hauptwerk, die Marmorgruppe Dädalus und Ikarus, die 1779 in Venedig ausgestellt wurde, befindet sich jetzt in der dortigen Akademie. Die Abkehr vom berninesken Zeitstil ist gleich in diesem Werke vollständig, wenngleich sie hier noch mehr als Umkehr zur Natur denn

als Umkehr zur Antike erscheint. Unwiderstehlich zog es den jungen Meister dann nach Rom, wo der deutsche Maler Anton Raphael Mengs (1728—79) und der deutsche Altertumsforscher Johann Joachim Winckelmann (1717—68) längst den Boden für den Neuklassizismus bereitet hatten. Im Geiste von Winckelmanns Schrift über die Nachahmung der Werke der Griechen schuf Canova hier seinen „Theseus als Sieger über Minotaurus" (1785), jetzt im Wiener Hofmuseum, ein Marmorwerk, das ungeheures Aufsehen erregte und in der Tat formenreiner und besser abgewogen war als irgendein früheres Bildwerk des 18. Jahrhunderts. Diese Schöpfung trug Canova den Auftrag ein, das Grabdenkmal Clemens' XIV. für Santi Apostoli in Rom zu schaffen (1787); und wirklich zeigt dieses Monument, auf dessen Spitze der Papst segnend mit ausgestreckter Rechten thront, während die „Mäßigung" sich links über den Sarg beugt und die „Milde" ihr rechts gegenüber sitzt, einen völligen Umschwung in der üblichen Denkmalskunst. Das Neue liegt in der Schlichtheit und Natürlichkeit des ganzen Aufbaues und jeder Einzelgestalt. Noch großartiger stattete Canova das Grabmal Clemens' XIII. in der Peterskirche zu Rom aus (Abb. S. 466), das 1792 vollendet war. Andächtig kniet der Papst über dem Sarkophag, neben dem links „kerzengerade" die ernst-keusche, fast schwerfällige Gestalt des Glaubens steht, während rechts, am Fußende des Sarkophags, die geschmeidige, fein bewegte Jünglingsgestalt des träumenden, auf seine gesenkte Fackel gestützten Todesgenius dasitzt. Zwei prächtige ruhende Löwen bewachen den Eingang zur Todespforte. Voll monumentaler Ruhe, aus einem Gusse geschaffen, wirkte auch dieses Denkmal als neue Kunstoffenbarung.


Amor und Psyche. Marmorgruppe von Canova im Louvre, Paris Nach Photographie.

Von den Einzelwerken, die Canova zwischen 1785 und 1795 schuf, zeigt die berühmte, leiblich und seelisch stark bewegte Marmorgruppe „Amor und Psyche" den geflügelten Liebesgott von rückwärts über die zurückgesunkene Psyche gebeugt, im Begriffe, ihr einen Kuß auf die Lippen zu drücken. Einzig schön ist die Bewegung der beiden Armpaare, mit denen die schlanken jugendlichen Gestalten einander finden und halten. Ein Exemplar dieser köstlichen Gruppe steht im Louvre (Abb.), ein zweites in der Villa Carlotta zu Cadenabbia. Noch einmal, aber in ruhigerer Auffassung, stellte Canova Amor und Psyche, Schulter an Schulter gelehnt nebeneinander stehend und einen gefangenen Schmetterling betrachtend, dar. Auch diese Marmorgruppe gehört dem Louvre. Die blühende Hebe der Berliner Nationalgalerie folgte 1796. Diese Bilder jugendlicher Zartheit und weiblicher Anmut lagen dem Meister offenbar näher als Darstellungen männlicher Kraft und wuchtiger Leidenschaft, wie sie sich, äußerst bewegt, in seiner Marmorgruppe Herkules und Lichas, im Palazzo Torlonia zu Rom, bombastisch

geschwellt, in seinen Athletengestalten Kreugas und Damoxenos im Vatikanischen Museum aussprechen. Dagegen gehört sein prächtiges Marmorstandbild des Perseus in derselben Sammlung, der das Schwert in der gesenkten Rechten, das Haupt der Meduse in der erhobenen Linken hält (1800), trotz seiner offensichtlichen Nachahmung des Apollo vom Belvedere, zu Canovas anziehendsten Gestalten. Eine Stellung für sich nehmen die heroischen Idealbildnisse des Meisters ein, die im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts in Paris entstanden, wohin Napoleon den Meister gezogen hatte. Sie stehen bereits im Banne des „Empirestils". Napoleon selbst in „achilleischer" Auffassung als nackter Heros! Das Marmorbild, das nicht den Beifall des Kaisers fand, wurde verschleppt, die Bronzewiederholung von 1810 schmückt den Hof der Brera zu Mailand. Napoleons Schwester, Pauline Borghese, als Venus! Das halb aufgerichtete strenge, kalte Liegebild von nicht sowohl klassischer als klassizistischer Schönheit gehört der Galerie Borghese in Rom.

Das Denkmal für die Erzherzogin Maria Christina, das 1805 in der Augustinerkirche zu Wien aufgestellt wurde, verbindet die Grabpyramide nicht eben organisch mit den ihr nahenden Gestalten, die freilich meisterhaft geformt und bewegt sind. Schlicht, mächtig und ausdrucksvoll endlich ist Canovas Denkmal des Dichters Alfieri mit der trauernden Italia in Santa Croce zu Florenz.

Canovas spätere ideale Einzelgestalten, wie die berühmte „Venus Italica" (1805) im Palazzo Pitti, der weiche Paris der Münchener Glyptothek, seine gleichzeitigen Bildnisse, wie die steif als Juno thronende Maria Luisa in der Pinakothek zu Parma, der tiefbeseelte betende Pius VI. in der Peterskirche zu Rom, bezeichnen keine weiteren Entwickelungsschritte mehr. Zu seinen letzten Schöpfungen gehört die etwas lahme Bronzegruppe der Beweinung Christi in der Dreifaltigkeitskirche zu Possagno, seiner Vaterstadt, die in ihrem Canova-Museum eine große Reihe seiner Entwürfe bewahrt.

Canova steckte, ein so kühner Neuerer er war, doch vielfach noch in den Überlieferungen der alten Zeit; und wenn er die ewige Schönheit der Antike auch mehr nur ahnte, als völlig ergriff, so verstand er es doch, mit ihrem Schattenbild den Besten seiner Zeit zu genügen.

3. Die italienische Malerei des 18. Jahrhunderts.

Die italienische Malerei lebte sich während des 18. Jahrhunderts in ihren ausgefahrenen, immer breiter werdenden Gleisen völlig aus. Die tüchtigen, zielbewußten, in dekorativen Linien und Farbenstimmungen bewanderten, in leidenschaftlichen Empfindungen ohne sonderliche Tiefe schwelgenden Meister, die überall vom 17. ins 18. Jahrhundert hinüberleiten, wie Luca Giordano (1632—1705) und seinen gefeierten Schüler Francesco Solimena (1657—1747), die der neapolitanischen Schule neuen Ruhm verliehen, wie Carlo Maratta (1625—1713) und seinen Schüler Giuseppe Chiari (1654—1727), die die römische Schule den flauen Formen und lichten Farben der Verfallzeit dienstbar machten, wie den Grafen Carlo Cignani (1628—1719) und seinen Schüler Marcantonio Franceschini (1648—1729), die das Feuer der Schule von Bologna noch einmal aufflackern ließen, haben wir bereits kennen gelernt (S. 254). Alle diese Schulen in ihren letzten Atemzügen zu belauschen, wäre zwecklos. Außerhalb Venedigs, das allein noch in Farben dachte und empfand, ragen nur wenige Meister als künstlerische Persönlichkeiten hervor. Die Zahl der überlieferten Malernamen und der erhaltenen Decken-, Wand-, Altar- und Staffeleigemälde ist außerordentlich groß. Aber nur wenige von ihnen, immer von den Venezianern abgesehen, verdienen hervorgehoben zu werden.

In gewissem Sinne eine künstlerische Persönlichkeit für sich war der Architekturmaler Giovanni Paolo Pannini (1691—1764), der, als Theatermaler nach Paris berufen, aber nach Rom zurückgekehrt, alles zusammenfaßte und übertraf, was seine Vorgänger auf dem Gebiete der römischen Architekturmalerei, wie Ottavio Viviani und Viviano Codagora, im 17. Jahrhundert geleistet hatten. Klar, fest, sicher, architektonisch und malerisch gleich fesselnd, stellte er seine Ruinenbilder dar, die er mit klaren Landschaftsfernen und reichen, farbigen Figurengruppen ausstattete. Die besten von ihnen sieht man im Louvre und im Madrider Museum.

Nur zögernd aber wagen wir die Namen der eigentlichen Landschafter, wie die Andrea Lucatellis (gest. 1741), der in Rom den Stil Dughets (S. 280) verwässert weiterbildete,



Die büßende Magdalena. Gemälde von Pompeo Batoni in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 470.

Francesco Zuccherellis (1702—88), der in Venedig und in England bunt belebte, äußerlich dekorative Landschaften malte, und Alessandro Magnascos (1681—1747), der, von der Nachwelt manchmal mit Salvator Rosa verwechselt, in Mailand und Genua wirkungsvolle, mit fahriger Breite hingesetzte Naturbilder schuf, an dieser Stelle zu nennen. Nur zögernd nennen wir selbst Namen vielgenannter Historienmaler, wie Francesco Trevisanis (1656—1746), des Oberitalieners, der in Rom zum gefälligen Eklektiker wurde, wie Antonio Cavalluccis (1752—95), der die Zeichnung Guido Renis mit der Färbung Correggios zu verbinden wähnte, und Sebastiano Concas (1676—1764), des Schülers Solimenas, der in Rom, wie schon seine drei Könige vor Herodes in Dresden zeigen, vergebens versuchte, die Bande der angelernten Mache abzustreifen. Aber Conca bemühte sich wenigstens, unter seinen Schülern die Umkehr vorzubereiten; und unter seinen römischen Schülern befand sich auch Pompeo Batoni von Lucca (1708—87; Buch von Benaglio), der erste italienische Maler, der sich im Sinne von Winckelmann und Mengs, auf deren

Ideen er einging, an Rafael, an die Antike und an die Natur anlehnte; und wenn er in Wirklichkeit, so gut wie Mengs, den wir den Deutschen lassen, auch nur ein geschickter Eklektiker wurde, zunächst auf Rafael und Correggio schwor, aber auch leicht von dem Hauche der französischen Rokokomalerei gestreift wurde, so hebt er sich doch in der Tat von seinen italienischen Zeitgenossen als neue und besondere Erscheinung ab. Uns wird seine Formensprache kalt und akademisch, seine blühende, von klarem Helldunkel erfüllte Farbengebung absichtlich und berechnet erscheinen. Aber er gehört gerade wegen seiner Süßlichkeit immer noch zu den Lieblingen der Menge. Am meisten inneren Halt haben seine frühen Bilder, wie das Hauptaltarbild in Santi Celso e Giuliano zu Rom, das Christus in Wolken mit vier Heiligen darstellt, und die beiden bekannten Darstellungen des in der Wüste ruhenden Täufers und der büßenden Magdalena in Dresden (Abb. S. 469), die noch heute zu den meistkopierten Bildern der Welt gehört. Zu seinen erfreulichsten Leistungen gehören aber auch seine Bildnisse, wie das Doppelbildnis Josephs II. und Leopolds von Toskana (1769) im Wiener Hofmuseum, sein Selbstbildnis (1765) und sein Bildnis Karl Theodors (1775) in der Münchener Pinakothek.

Dieser gesamtitalienischen Bewegung gegenüber geht die venezianische Malerei nach wie vor ihre eigenen Wege, auf denen noch dekorative Figurenmaler ersten Ranges, Maler städtischer Ansichten, die diesen Kunstzweig zum erstenmal mit malerischen Vollreizen ausstatten, und Bildnis- und Sittenmaler auftauchen, die mit denen des Nordens wetteifern. Der weiche, schimmernde Duft, der auf der Lagunenstadt lagert, läßt sich noch einmal auf ihrer Malerei nieder, und der Rest des alten Reichtums und der alten Festfreude Venedigs erwies sich noch kräftig genug, der venezianischen Kunst ihre alte Stimmung zu erhalten.

Freilich fehlte es auch in Venedig im Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert nicht an Malern, die sich der allgemeinen Moderichtung müde und weichlich anschlossen, ohne eigenartig-venezianische Reize auszulösen. Wir meinen Künstler wie Andrea Celesti (1639—1706), Antonio Bellucci (1659—1715), Sebastiano Ricci (1659—1734), Antonio Molinari (1665—1727), von deren Schwächen man sich schon in Dresden überzeugen kann, aber auch Meister wie Antonio Balestra (1666—1740) und Gregorio Lazzarini (1655—1740), die wir ihrer Schüler wegen nennen müssen.

Der erste, unter dem die venezianische Figurenmalerei sich auf sich selbst besann, war Giovanni Battista Piazzetta (1682—1754), der aus der Schule Molinaris in Venedig in die Schule Giuseppe Maria Crespis (S. 254), des dunkelschattigen Realisten, in Bologna übergegangen war. Von Haus aus gehörte er dementsprechend zu den „Tenebrosi". Man hat ihn sogar den venezianischen Caravaggio genannt. Aber er stellte seinen dunklen Schatten helle, breite, schlagende Lichter gegenüber und wußte seinen Bildern zugleich ein gutes Stück koloristisch empfundener Farbenglut zu erhalten. Die „Enthauptung des Täufers" im Santo zu Padua, die „Kreuzigung" im Dom zu Treviso, der frische, junge „Fahnenträger" in Dresden kennzeichnen seine kräftig-dekorative, keineswegs reizlose Eigenart. Die Glorie des hl. Dominikus in der Dominikuskapelle von Santi Giovanni e Paolo zu Venedig ist vielleicht schon unter Beihilfe Tiepolos entstanden.

Zu Piazzettas Nachfolgern, wahrscheinlich auch Schülern, gehörte dieser Giovanni Battista Tiepolo (1696—1770), der heute nicht nur als eigentlicher Großmeister der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts, sondern als einer der größten Maler aller Zeiten gefeiert wird. Im Lichte der modernen Auffassung erscheint er in den Schriften Buissons,

Chennevières, Gheltofs, Leitschuhs, Meißners, Moderns, Molmentis und Sacks. Anfangs Schüler jenes Gregorio Lazzarini (S. 470), des langweiligen „venezianischen Rafael“, wurde er zuerst von Piazzetta nachhaltig beeinflußt, bildete sich dann aber namentlich an Paolo Veronese (S. 88) weiter, dessen Vorliebe für großartige Säulenhallen, als Schauplatz seiner Handlungen, und für Balustraden-Altane mit herabblickenden Zuschauern er sich aneignete. Lichte, aber rauschende Formen- und Farbenakkorde und frisch aus dem Leben gegriffene Vordergrundsgestalten kennzeichnen seine Schöpfungen. Tiepolo war vor allem ein dekoratives Genie und in erster Linie Maler, nichts als Maler; aber er verstand seine großartigen Decken-, Wand- und Staffeleibilder, deren lichten Farbenakkorden oft genug großzügige Linienrhythmen entsprechen, zugleich mit einem geistvollen Anhauch inneren Lebens zu beseelen. Luft und Licht sind in solchem Maße Lebenselemente seiner Darstellungen, daß die Hauptflächen seiner großen, nur am Rande und vom Rande aus mit ineinandergreifenden Figurengruppen geschmückten Deckenbilder der Darstellung des leeren, lichterfüllten, höchstens von verirrten Einzelgestalten durchschwärmten Luftraumes vorbehalten sind. Mit spielender Leichtigkeit aber verstand er es auch, in kürzester Frist die größten Flächen mit seinen gestaltenreichen Schöpfungen zu füllen; und gerade die „modernen“ Eigenschaften seiner Kunst haben seinen rasch begründeten Weltruhm in unseren Tagen zu neuem Leben erweckt.



Das Martyrium der hl. Agathe. Gemälde von Giovanni Battista Tiepolo im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 472.

Die köstlichen, noch jugendfrischen Wand- und Deckenfresken im erzbischöflichen Palaste zu Udine entstanden 1732—33; gleichzeitig die auf Leinwand gemalte, von einigen mit Unrecht dem jüngeren Tiepolo gegebene „Vermählung Neptuns mit Venezia“ im Saale der vier Türen des Dogenpalastes zu Venedig; 1733 folgte die prächtige Ausschmückung der Colleonikapelle zu Bergamo, 1737 die herrliche Freskenreihe in zwölf Zimmern der Villa Valmarana in Vicenza, der Molmenti ein Sonderwerk gewidmet hat. Zwischen 1740 und 1743 malte Tiepolo die geistvoll-lebendige Apotheose des Simon Stock an der Decke der Carmine-Scuola, 1743—44 das berühmte Deckengemälde im Schiff der Scalzikirche zu Venedig, das die Übertragung des Hauses der Maria nach Loreto mit allem Aufwand der lichten Farbenphantasie des Meisters schildert, 1747 die drei blühenden Deckenbilder und das glühende Hochaltarbild der Kirche Santa Maria del Rosario zu Venedig.

Von den Einzelgemälden in Öl, die Tiepolo bis 1750 schuf, zeigt die heilige Familie von 1732, jetzt in der Sakristei von San Marco zu Venedig, noch etwas von der Schwere

Piazzettas. Lichter und farbiger blickt schon die hl. Agathe des Berliner Museums (1735; Abb. S. 471) drein. In satten Farben strahlen die „heilige Unterhaltung“ von 1739 in Budapest, die wunderbare hl. Katharina von 1746 in Wien und der tiefempfundene, in Formen und Farben reich und weich bewegte hl. Patrizius von 1750 im Stadtmuseum zu Padua.

Tiepolos Berufung nach Würzburg erfolgte 1750. Zwischen 1750 und 1753 entstanden hier seine berauschenden Hauptbilder im erzbischöflichen Schlosse. Wie kraftvoll die geisterfüllte Formen- und Farbensprache der Deckenfresken des großen Treppenhauses, die den Olymp und die vier Weltteile darstellen! Wie neuartig und anschaulich die Fresken aus dem Leben Barbarossas im Kaisersaal! Wie feurig und lebensvoll die Altarbilder der Himmelfahrt Marias und des Engelsturzes in der Schloßkirche!



Das Gastmahl der Kleopatra. Fresko von Giovanni Battista Tiepolo im Palazzo Labia zu Venedig. Nach Photographie von Fratelli Alinari in Florenz.

Nach Italien zurückgekehrt, schuf Tiepolo 1754—55 als seine letzten großen Kirchenfresken in Venedig die drei Glaubensbilder in der „Pietà“, 1757 aber seine berühmten Decken- und Wandfresken im Palazzo Labia: an der Decke des Festsaales den Triumph des Genius über die Zeit, an den Wänden das Gastmahl der Kleopatra (Abb.) und die Einschiffung von Antonius und Kleopatra, andere Darstellungen in anderen Sälen, alles von einer lichten Formenklarheit und Farbenpracht, die den Meister auf der Höhe seiner Entwickelung zeigen.

Um 1761 erfolgte Tiepolos Berufung nach Madrid, wo er im Juni 1762 mit seinen Söhnen Giovanni Domenico und Lorenzo, die ihm schon in Italien und in Würzburg zur Seite gestanden hatten, eintraf. Gewaltige Aufgaben harrten hier seiner. Den großen Thronsaal des Madrider Schlosses schmückte er 1762—64 mit dem Riesengemälde, das „die Macht, die Größe und die Kirchlichkeit“ der spanischen Monarchie verherrlicht. Im Vorsaal malte er

1765—66 das Deckenbild der Apotheose Spaniens, im Leibgardensaal die berühmte „Schmiede Vulkans". Das schönste Einzelgemälde aus des Meisters letzter Zeit aber ist der „hl. Jakobus zu Pferde" im Budapester Museum. Innerlich und äußerlich Lebensvolleres hat er nie gemalt.

Von Tiepolos leicht, sicher und tonig hingesetzten Radierungen, die Molmenti zusammengestellt hat, können hier nur die 10 Blätter „Capricci" und die 24 Blätter „Scherzi di Phantasia" hervorgehoben werden, die nachmals in dem großen Spanier Goya zündend weiterwirkten.

Giovanni Battista Tiepolos Söhne Giovanni Domenico (um 1726—95) und Lorenzo Tiepolo (geb. 1728) folgten als Maler und Radierer den Spuren ihres Vaters. Einer selbständigen Weiterentwickelung seiner Kunst aber waren sie nicht gewachsen.



Die Ausstellung eines Rhinozerosses. Gemälde von Pietro Longhi in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 474.

Andere Wege schlugen einige Schüler Antonio Balestras (S. 470) ein. Giuseppe Nogaris (1699—1763) Bildnisse und bildnisartige Halbfiguren scheinen, außer bolognesischen, auch nordische, selbst holländische Anregungen zu verwerten. Graf Pietro Rotari (1707—62), der als russischer Hofmaler in Petersburg starb, wirkt in seinen großen Altarbildern noch flauer eklektisch als in seinen blaßfarbenen, doch nicht ohne Feinheit empfundenen Bildnissen. Beide Meister lernt man schon in Dresden kennen. Rosalba Carriera (1675—1757) aber, der Malamani eine Untersuchung gewidmet hat, gehörte zu den berühmtesten, von den Höfen und Akademien am meisten gefeierten Künstlerinnen ihrer Zeit. Unter ihren Händen entwickelte sich namentlich die Pastellmalerei zu ungeahnter Blüte. Wandelte doch selbst der berühmte Franzose Latour (S. 459) in ihren Bahnen. Leicht, flott, anmutig, farbenblaß, aber auch individuell belebt blicken ihre Pastellbildnisse und allegorischen Halbfiguren drein, wie ihrer allein in Dresden 157 erhalten sind. Auch als Miniaturmalerin fand sie starken Zuspruch. Immerhin wirkt ihre ganze Kunst eher französisch als italienisch. Ein echter Venezianer hingegen war der Bildnismaler und Volkslebenschilderer Pietro Longhi (1702—62). Seine Bildnisse, wie das männliche in London, das weibliche in Dresden, zeichnen sich durch die Unmittelbarkeit ihrer Erfassung der Persönlichkeiten und ihrer Kleidung aus. Seine kleinfigurigen, oft satirisch angehauchten Straßen- und Zimmerszenen aber sind einzig in ihrer Art; und wenn er als Kolorist auch weder im venezianischen noch im niederländischen Sinne gelten kann, so weiß er malerisch wie zeichnerisch manchmal doch würzige Wirkungen zu erzielen. Schon

seine Sittenbilder in der Galerie zu Venedig, wie „beim Ankleiden", der „Tanzmeister", der „Musiklehrer", der „Apotheker", der „Quacksalber", und seine Bilder in der Nationalgalerie zu London, wie die „häusliche Szene", der „Wahrsager", das „Rhinozeros" (Abb. S. 473), zeigen, wie neu die Aufgaben waren, die er sich stellte, und wie selbständig er sie durchführte.

Endlich die venezianische Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts! Marco Ricci (1679—1729) freilich, ein Schüler seines Oheims Sebastiano Ricci (S. 470), könnte ebensogut Bolognese oder Mailänder wie Venezianer sein. Seine inhaltreichen, etwas schwer dekorativen Landschaften lernt man zur Genüge in Dresden kennen. Vollblutvenezianer aber



Santi Giovanni e Paolo und Umgebung in Venedig. Gemälde von Antonio Canale in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

sind die Maler städtischer Ansichten, die ein Höchstes in ihrem Fache leisteten. Diese „Veduten"- oder „Prospektenmalerei" ist von jener mehr im Sinne der Theaterdekorationen gehaltenen Architekturmalerei, die in Pannini (S. 469) gipfelte, wohl zu unterscheiden. Sie war durch den Utrechter Kasper van Witel oder Vanvitelli (1647—1736) in Rom und Neapel eingeführt worden. Seine kleinen, ziemlich trocken in Wasserfarben gemalten Stadtansichten haben die Entwickelung der venezianischen Ansichtenmalerei schwerlich beeinflußt. Der erste Vertreter der Gattung in Venedig, Luca Carlevaris (1665—1731), suchte seine venezianischen Stadtbilder hauptsächlich noch durch die figurenreichen geschichtlichen Vorgänge, mit denen er sie belebte, künstlerisch zu heben. Der bahnbrechende Meister, der zum erstenmal im Süden die Stadtansichten als solche in Stimmungslandschaften von hohem künstlerischen Reiz verwandelte, war Antonio Canale, genannt Canaletto (1697—1768). Sein Vater und Lehrer Bernardo Canale war Theaterdekorationsmaler. Antonio Canale, dessen Leben

und Wirken Rudolf Meyer, Moureau und Uzanne geschildert haben, vollendete seine Ausbildung in Rom, arbeitete aber, abgesehen von seinem Aufenthalt in London (1746—48), vornehmlich in Venedig. Die größte und köstlichste Sammlung seiner Gemälde befindet sich im Schlosse Windsor, das z. B. vier prächtige römische Ansichten von 1742, packende venezianische Ansichten seit 1744 und einige Londoner Themsebilder des Meisters besitzt. Die schönsten venezianischen Ansichten des älteren Canaletto aber gehören der Nationalgalerie und dem Soane-Museum in London, dem Louvre, der Turiner und der Dresdener Galerie (Abb. S. 474). Auch radiert hat er mit geistreicher Kraft eine Reihe seiner Ansichten, die in einem Sammelband veröffentlicht wurden. Wunderbar versteht er es, die meist durch Wasserstraßen belebten, von mächtigen Gebäuden beherrschten Städtebilder von ihren malerischsten Seiten zu erfassen, noch wunderbarer, sie mit vollem, feinem, von verhaltenem Sonnenlicht durchglühten atmosphärischem Leben zu erfüllen und mit breitflüssiger, weicher und doch eindringlicher Pinselführung in durchaus malerischer Haltung auf die Fläche zu bannen. Die figürlichen Vorgänge, die ihm manchmal Tiepolo ausführte, ordnen sich immer bescheiden dem landschaftlichen Gesamteindruck unter.

Unter Antonios Schülern ist zunächst **Bernardo Belotto**, genannt **Canaletto** (1720 bis 1780), zu nennen, der nach oberitalienischen Wanderjahren als Hofmaler 1746—58 in Dresden, später in Warschau wirkte, wo er starb. Seine frühen italienischen Ansichten werden manchmal mit denen seines Oheims verwechselt. Die späteren Bilder seiner Hand, namentlich seine 34 Ansichten aus Dresden, Pirna und Warschau in der Dresdener Galerie, unterscheiden sich doch wesentlich von denen seines Oheims durch ihre noch schärfere Luft- und Linienperspektive, ihr schlichteres, kühleres Licht und ihre härtere und trockenere Pinselführung, die z. B. die Wasserwellenlinien ziemlich nüchtern schematisiert. An sich betrachtet aber gehören auch sie zu den Wundern der Prospektenmalerei.

Belottos Ansehen überstrahlt in den Augen der Nachwelt jedoch der Ruhm seines Mitschülers **Francesco Guardi** (1712—93), dessen Wirken Simonson zusammenfassend geschildert hat. Guardi hält seine venezianischen Ansichten in der Regel in kleinerem Maßstab als die Canaletti; aber er stellt sie in neuer, geistreicher, prickelnder Auffassung mit fast impressionistischer Pinselführung, mit schimmernden Beleuchtungswirkungen und vielen hellen Schlaglichtern dar. Gerade das nervöse Temperament, das er seinen Stadt- und Wasserbildern einhaucht, hat ihn zum Liebling der überreizten Gegenwart gemacht. Seine meisten und besten Bilder befinden sich im Louvre und in den großen öffentlichen und privaten Sammlungen Londons.

Guardi ist der letzte berühmte Meister der altitalienischen Malerschulen. Die italienische Kunst hatte sich in 600jährigem Ringen ausgelebt. In den neuen Bahnen des 19. Jahrhunderts hatte sie Mühe, mit der Kunst der übrigen Völker Europas Schritt zu halten.

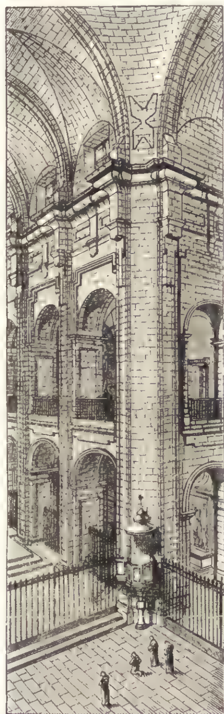
III. Die spanische Kunst des 18. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die spanische Baukunst des 18. Jahrhunderts.

Unter den bourbonischen Königen, die Spanien während des 18. Jahrhunderts beherrschten, büßte das stolze Land des Cid immer mehr von seiner politischen Weltmacht ein; aber es fühlte sich immer noch als geistliche und geistige Großmacht und wußte sich auch im Kunstleben Europas mit Anstand zu behaupten. Einer Rückwirkung auf die übrigen Länder

konnte die spanische Kunst sich freilich, abgesehen von der gewaltigen, bis heute weiterwirkenden Lebensarbeit Goyas, der an der Schwelle des 19. Jahrhunderts steht, nicht mehr rühmen; aber innerhalb ihrer eigenen Wirkungssphäre verstand sie sich schmiegsam den internationalen Zeitströmungen anzuschließen, hier und da sogar ihre alte Eigenart neu zu beleben.

Gleich die spanische Baukunst bewahrte sich ein nationales Gepräge. Der Churriguerismus (S. 294), jene eigentümliche, mit krauser Überbürdung der Schmuckformen prahlende Richtung des national-spanischen Barockstils, brachte jetzt erst seine krausesten Blüten hervor; und der „Plattenstil" (S. 201 ff.), der die Formen der antiken Säulenordnungen durch Hängemotive des Laubsägewerks bereicherte oder ersetzte, entwickelte sich erst im 18. Jahrhundert zu folgerichtiger Strenge.


Pfeiler aus der Kirche San Francisco in Santiago de Compostela. Nach O. Schubert.

Churrigueras vielbeschäftigter Schüler Pedro Ribera stellte 1718 in seiner anmutigen Kirche Nuestra Señora del Puerto in Madrid noch ein Muster freien, malerischen, keineswegs überladenen Stiles hin, überbürdete aber nach 1722 den Haupteingang seiner Fassade des Hospicio Provincial zu Madrid mit der ganzen Fülle wildverschlungener churrigueresker Einzelmotive.

Churrigueras anderer Schüler Narciso Tomé schuf mit seinem Bruder Diego 1715 die nur durch ihren üppigen Mittelbau kraus wirkende Barockfassade der Universität zu Valladolid, dann aber, als Dombaumeister von Toledo, das 1732 vollendete „Trasparente" der Kathedrale dieser Stadt, den mächtigen, malerisch-plastischen, in den über ihm angebrachten Lichtschacht hinübergreifenden Aufbau an der Rückseite des Hauptaltars, „ein riesiges Mosaik auserlesener lebhaftfarbiger Marmorarten" (Schubert) mit Säulen, Nischen und Steinvorhängen, mit Heiligen, Engeln und Wolken. Churrigueresk im Sinne üppigen, launisch verschwendeten, aber geschickt zusammengefaßten Motivenreichtums ist auch der Mittelausbau des Palacio San Telmo in Sevilla, den Leonardo de Figueroa 1725 entworfen, aber erst dessen Enkel Antonio Matias de Figueroa nach 1775 ausgeführt hatte. Zu den charakteristischsten Beispielen dieser unklassischen Überladung gehört dann José de Badas 1741 entworfener, 1793 vollendeter Trascoro der Kathedrale von Granada. Das Äußerste in dieser Art aber leisteten der Baumeister Francisco Manuel Vazquez und der Bildhauer Luis de Arevalo in ihrer 1727—64 ausgeführten Sakristei der Kartause von Granada (Taf. 44, Abb. 1). Alle Flächen, auch die der gedrängten Pilaster, sind hier mit plastisch-kräftigen gebrochenen und gebogenen Linienornamenten bedeckt, die offenbar durch ähnliche altmexikanische oder altperuanische Motive (Bd. I, S. 95) eingegeben waren, hier aber in unruhigem, atemraubendem Zusammenschluß den Gipfelpunkt des spanischen Churriguerismus bilden.

In Santiago de Compostela, dem entlegenen hochheiligen Wallfahrtsort, dem im 18. Jahrhundert eine erneute reiche Bautätigkeit erblühte, entfaltete der Churriguerismus sich neben jenem Plattenstil, mit dem er manchmal einen Bund einging. Andrades (S. 294) Nachfolger Fernando Casas y Novoa (gest. 1751) ist der Schöpfer der prächtigen, 1738 begonnenen Schauseite der Kathedrale dieser Stadt, deren hochgegiebelter, reichgeschmückter Mittelbau von zwei keck gegliederten Türmen eingefaßt wird. Der Gesamteindruck ist gotisch, die



1. Francisco Manuel Vazquez' und Luis de Arevalos Sakristei der Kartause in Granada.

Nach Junghändel und Gurlitt.



2. Vincente Aceros Kathedrale von Cadiz.

Nach „The Builder“.

Einzelformen sind teils noch renaissancemäßig gebunden, teils in den üppigsten Churriguerismus hinübergeleitet.

Der „Plattenstil" hingegen erscheint in seiner klassischen Reinheit, in der seine Formenwelt jede andere Ornamentik völlig verdrängt, im Inneren der Franziskuskirche zu Santiago, des unverkleideten, in keuschem Plattenwerk prangenden Granitbaues mit Fassadentürmen und



Sarelas Casa del Cabildo in Santiago. Nach Photographie von P. Neff in Eßlingen.

Vierungskuppel, mit Seitenschiffen und Rundbogenemporen (Abb. S. 476), den Simon Rodriguez seit 1748 ausführte. Churrigueresker empfunden tritt dieser Plattenstil uns in Rodriguez' Nonnenkonvent Santa Clara, reiner entwickelt wieder in der Casa del Cabildo zu Santiago (Abb.) entgegen, der machtvollen Schöpfung eines der Meister namens Sarela, die das glänzendste weltliche Beispiel dieses Stils bildet.

Der prächtigste spanische Privatwohnbau des 18. Jahrhunderts aber ist das Haus des Marqués de Dos Aguas zu Valencia (Abb. S. 479). Geymüller nennt dieses Haus, dessen

würfelförmige Ecktürme in üppig geschwungenen Umrissen prangen, während das Portal und die Fenster der Schauseite reich barock und churrigueresk umrahmt, die oberen Wandfelder mit überquellendem Rahmenwerk geschmückt sind, als eines der wenigen Beispiele der Verzierung von Außenwänden im französischen Rokokostil. Aber französischer Einfluß ist hier doch schwerlich nachweisbar. Es ist italienisches Hochbarock in spanischer Übersetzung.

Die Schöpfungen des italienischen Barockstils in Spanien hatten wir mit der von Carlo Fontana entworfenen Kirche des Jesuitenkollegs zu Loyola (S. 292) schon bis ins 18. Jahrhundert herab verfolgt. Die bourbonischen Könige des 18. Jahrhunderts bedienten sich dann mit Vorliebe italienischer Baumeister, durch deren Einfluß der national-spanische Churriguerismus völlig überwunden wurde. Zunächst trat ein vitruvianisch-klassizistisch gefärbter Barockstil an seine Stelle, wie er sich namentlich an den Neubauten der königlichen Schlösser zu La Granja, zu Madrid und zu Aranjuez entwickelte. Der berühmteste der auswärtigen Architekten, die diese Schloßbauten beherrschten, war Filippo Juvara (S. 462), der, außer seinen Werken in Italien, in Lissabon bereits den Ayudapalast und die Patriarchalkirche errichtet hatte, als er 1734 nach Madrid berufen wurde. Ihm folgten Giacomo Bonavia (gest. 1760) und Giovanni Battista Sacchetti (gest. 1764), der Juvaras eigentlicher Schüler war.

Der Ildefonso-Palast zu La Granja, dessen Hauptentwurf auf Teodoro Ardemans (1664—1726) zurückgeht, wirkt in seinem malerischen, zweigeschossigen, hochdachigen Aufbau, dessen Fassade unten mit dorisierenden, oben mit ionisierenden Pilastern, an den betonten Teilen mit Doppelpilastern geschmückt ist, eher französisch als spanisch. Am meisten klassizistisch im palladianisch-vitruvianischen Sinne aber erscheint sein von Juvara entworfener, von Sacchetti vollendeter Mittelbau an der Gartenseite, dessen beide Geschosse durch eine große korinthische Ordnung zusammengefaßt werden.

Das hochragende Königsschloß in Madrid, das Juvara 1734 entwarf, nach dessen Tode Sacchetti nach etwas verändertem Plane ausführte, wirkt schon erheblich klassizistischer und kälter. Der viereckige, an den Ecken durch kräftige Vorsprünge ausgezeichnete Bau schließt einen quadratischen Pfeilerarkadenhof ein. Im Aufbau trägt ein mächtiges, gequadertes Sockelgeschoß eine einzige große, an den Risaliten korinthische, sonst dorische Ordnung, die außer dem Hauptgeschoß noch zwei Zwischengeschosse umfaßt.

Am Neubau des Schlosses in Aranjuez war namentlich Giacomo Bonavia beschäftigt, dessen Hauptgenosse, Alexandro Gonzalez Velázquez (1719—77), als Dekorationsmaler berühmt war. Die breitgedehnte Anlage, die seit 1728 entstand, blickt nüchtern genug drein.

Ein rein spanisches Bauwerk aber, das den Übergang aus dem churrigueresken ins vitruvianische Barock und aus diesem in den herreresken Klassizismus eigenartig widerspiegelt, ist die Kathedrale von Cadiz (1722—1838; Taf. 44, Abb. 2), deren Entwurf von Vicente Acero, dem Meister der Schauseite der Kathedrale von Málaga, herrührt. Malerisch wirkt ihre von zwei Rundtürmen eingefaßte Fassade, deren flachgegiebelter Mittelvorsprung durch eine hohe, reichgegliederte Eingangsnische wieder vertieft wird. Klassisch erscheint das Innere, das die geschlossenste, machtvollste Raumschöpfung bildet, die Spanien seit dem Mittelalter gesehen.

Somit war der Weg zum „römisch-herreresken Klassizismus" geebnet. Daß in Spanien nicht sowohl Palladio als Herrera (S. 204) als der strenge Klassizist galt, auf den man zurückgreifen müsse, versteht sich eigentlich von selbst. Der Führer der spanischen Baukunst auf diesem

Wege war Ventura Rodriguez (1717—85), der erste Architekturprofessor der 1752 gegründeten Madrider Akademie. Ein Meisterwerk barocker Raumkunst ist noch seine Markuskirche von 1753 in Madrid, deren Grundriß fünf Ellipsen aneinanderreiht und ineinanderschlingt. Klassisch rein und streng wirkt sein gleichzeitiger Ausbau der Pilarkathedrale zu Saragossa im korinthischen Pilasterstil. Völlig in den Banden des Klassizismus aber erscheint Ventura in seiner ionisierenden, keusch empfundenen Kirche der „Encarnación" (1755—67) zu Madrid.

Von Venturas eigentlichen Schülern verharrten Francisco Sanchez (1737—1800) und sein Neffe Manuel Martin Rodriguez (1746 bis 1823), die eine Reihe ansehnlicher Bauten in Madrid schufen, am treuesten in den von ihm gewiesenen Bahnen, wogegen Agustin Sanz (1724—1801) z. B. in seiner kreuzförmigen, zart durchgebildeten, schon an den Stil Ludwigs XVI. mahnenden Pfarrkirche Santa Cruz in Saragossa ein neues, selbständiges Feingefühl verrät.



Das Haus des Marqués de Dos Aguas in Valencia. Nach Junghändel und Gurlitt. Vgl. Text, S. 477.

Endlich vollzog sich auch in Spanien der Umschwung von diesem römischen zu einem wenigstens vermeintlich hellenischen Klassizismus. Als Bahnbrecher gilt hier der Spanier italienischer Abkunft Francisco Sabatini (1722 bis 1797), der in Neapel Vanvitellis Gehilfe beim Bau des Schlosses zu Caserta (S. 463) gewesen war, seit 1760 aber in Madrid die Puerta de Alcalá, die Puerta de San Vicente und die stattliche, 1769 vollendete Aduana (Zollgebäude) schuf. Sind diese Bauten noch römisch, keineswegs griechisch empfunden, so ging Sabatini im Nonnenkloster Santa Ana zu Valladolid zu jener schlicht-edlen Formensprache über, die an Schinkels Bauten in Berlin erinnert.

Auf diesem Wege folgte ihm Juan de Villanueva (1739—1811), der 1785 das Pradomuseum mit seiner offenen ionischen Säulenhalle schmückte, hauptsächlich aber in dem Observatorium zu Madrid mit seiner sechs Säulen breiten korinthischen Vorhalle und seinem aufs Dach gesetzten ionischen Rundtempelchen zur „griechischen Renaissance" vom Anfange des 19. Jahrhunderts hinüberleitet.

2. Die spanische Bildnerei des 18. Jahrhunderts.

Die üppigen churrigueresken Altäre, mit denen viele spanische Kirchen in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts ausgestattet wurden, waren mit ihrem reichen Schmuck von Heiligengestalten, Engelreigen und Reliefdarstellungen zwischen ihrer krausen Ornamentik ebensowohl Werke der Bildnerei als der Baukunst. Waren ihre Schöpfer doch vielfach auch Baumeister, Bildhauer und Maler zugleich. Narciso Tomé (S. 476), der Meister jenes berühmten „Trasparente" der Kathedrale von Toledo, das als achtes Weltwunder gefeiert wurde, rühmt sich inschriftlich, das erstaunliche, wenn auch unerquickliche Werk von Marmor, Jaspis und Erz nicht nur selbst entworfen, sondern auch gemeißelt und bemalt zu haben. Aber auch Pedro Ribera, der bekannte Baumeister (S. 476), erreicht die Höhe seines churrigueresken Schaffens erst in jenem Torbau des Madrider „Hospicio", der wie ein einziges großes plastisches Bildwerk erscheint. Auch an der Fassade und an den Altären von Santiago de Compostela entfaltete sich noch eine üppige Steinbildnerei, deren figürliche Formensprache sich in der Regel ans internationale Barock hält. Man spricht von einer Bildhauerschule von Santiago, deren Betrachtung uns jedoch nicht weiterbringen würde.



Der hl. Hieronymus. Holzbildwerk von Francisco Zarcillo y Alcaraz in der Ermitá de Jesús zu Murcia. Nach B. Haendcke.

Wichtiger sind die Ausläufer der altspanischen polychromen Holzbildnerei, deren Meister sich doch meist zugleich der Steinbildhauerei befleißigten. Der letzte Vertreter der großen andalusischen Schule (S. 297ff.) war Pedro Cornejo (1677—1757), ein Schüler Roldans (S. 299), dessen churriguereskes Barock sich manchmal, wie in dem reich mit Reliefrahmen geschmückten, 1757 vollendeten Chorgestühl der Kathedrale von Cordova, dem französischen Zeitstil nähert.

Eine neue südspanische Schule aber erblühte jetzt in Murcia. Ihr Hauptmeister, Francisco Zarcillo y Alcaraz (1707—81), war zugleich der spanische Hauptmeister seiner Zeit in jener nationalen Holzbildnerei. Die schlichte, wenn auch bewegte Natürlichkeit seiner Gestalten, der sprechende Ausdruck ihrer Züge und ihrer Bewegungen sind im 18. Jahrhundert beinahe unerhört. Seine Werke sind fast alle im Südosten Spaniens, die meisten in Murcia selbst, unter ihnen der leidenschaftlich erregte hl. Hieronymus in der Ermitá de Jesús (Abb.), andere in Cartagena, Alicante und Almeria zu finden. Seine bedeutendste Schöpfung sind die holzgeschnitzten farbigen Passionsgruppen in der Ermitá de Jesús in Murcia. Haendcke hat sie anschaulich gewürdigt, Dieulafoy wird ihnen nicht gerecht. Zu den eindrucksvollsten dieser Gruppen gehört das „Gebet am Ölberg". Aber auch der „Judaskuß" ist selten so packend und doch so ruhig dargestellt worden wie hier.

Auch die Schule des Gregorio Hernandez (S. 296), die von Valladolid nach Madrid übergesiedelt war, erlebte hier im 18. Jahrhundert noch eine ansehnliche Nachblüte. Aus der Werkstatt der Brüder Juan und Alonso Ron, die die spanische Nationalbildnerei im ersten Viertel des Jahrhunderts in Madrid vertraten, ging Luis Salvador Carmona (1709—1767) hervor, der erste Professor der Bildhauerei an der 1752 gegründeten Academia de

San Fernando. Madrid ist reich an Stein- und Holzbildwerken seiner Hand, deren absichtlich akademischer Stil ein gewisses Streben nach Formenkraft verrät. Am anziehendsten erscheinen seine Werke in der Kathedrale zu Salamanca: die ernste, doch nicht innerlich ausdrucksvolle Schmerzensmutter mit dem stattlichen toten Heiland auf den Knieen und die Geißelung Christi, an der die Formenfülle des blutüberströmten Heilands auffällt.

Strenger klassizistisch noch entwickelte sich dann Carmonas Schüler Francisco Gutierrez (1727—82), dessen Marmorgestalten und Reliefs an Sabatinis (S. 479) Grabmal Ferdinands VI. in der Kirche Salesas Reales zu Madrid als Erstlinge eines reineren Geschmacks bewundert wurden. Die wirkliche Umkehr aber ging doch eben nicht von einem Spanier, sondern, wie wir gesehen haben, von dem Italiener Canova aus.

3. Die spanische Malerei des 18. Jahrhunderts.

Was spanische Maler vom Schlage Grecos, Riberas, Zurbarans, Velázquez' und Murillos im 17. Jahrhundert für die ganze Welt geschaffen, steht mit Goldschrift im Buche der Kunst-

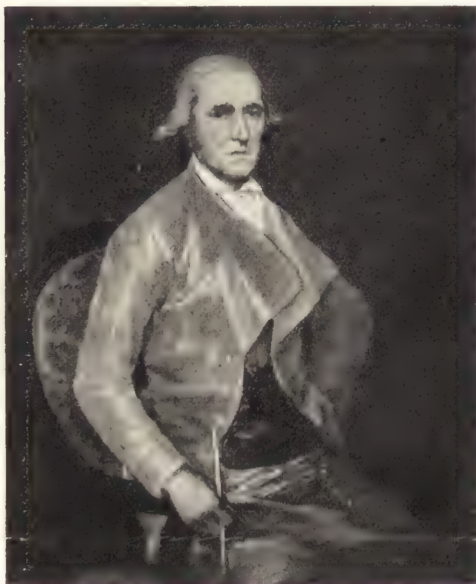


Die Romeria des heil. Isidro. Gemälde von Francisco Goya im Prado zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 483.

geschichte verzeichnet. Schon im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts aber trat der Verfall ein, der während des größten Teiles des 18. Jahrhunderts anhielt. Der Zeitgeist erwies sich auch hier stärker als der Volksgeist. Bezeichnend ist die Tatsache, daß die bourbonischen Könige sich für die Ausmalung ihrer Schlösser hauptsächlich auswärtiger Meister bedienten. Ferdinand VI. (1746—59), der jene Academia de San Fernando als Sammelplatz aller höfischen Kunstbestrebungen gründete, berief 1747 den eklektischen Venezianer Jacopo Amigoni (1675—1752), 1753 Corrado Giaquinto (1700—65), einen gewandten Schüler Solimenas und Concas; Karl III., dessen Name mit der Ausgrabung Herkulaneums und Pompejis verknüpft ist, ernannte 1761 den berühmten Sachsen Anton Raphael Mengs, auf den wir zurückkommen, 1762 den echten Venezianer Giovanni Battista Tiepolo, den wir bereits kennen (S. 470), zu seinen Hofmalern.

Daneben fehlte es jedoch keineswegs an einheimischen Malern, die sich namentlich an der kirchlichen Freskokunst und Altarmalerei beteiligten. Die Schule von Sevilla, der Meister wie Alonso Miquel de Tobar (1678—1758) und Bernardo German de Llorente

(1685—1757) angehören, endete mit der ausgesprochenen Nachahmung Murillos. Die Schule von Barcelona erlebte unter Antonio Viladomat (1678—1755) eine wirkliche Nachblüte. Der Schule von Madrid, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts an Pedro Rodriguez Miranda (1696—1761) einen etwas kraftlosen Landschaftsmaler von immerhin spanischer Sonderfärbung besaß, brachte erst die Gründung der Akademie neues Leben. Einflußreich waren zunächst die drei Brüder Gonzalez Velázquez, von denen Luis (1715—64) die Kuppel der Madrider Markuskirche mit flauen Fresken schmückte, Alexandro (1719—72) als Baumeister und Theatermaler berühmt war, Antonio (1723—93) aber die glatten Kuppelfresken der Pilarkapelle der Kathedrale von Saragossa malte. Noch einflußreicher wurden Francisco Bayeu y Subias von Saragossa (1734—1795), der gewandte Eklektiker, der ein Jünger des Mengs und eine Säule der Akademie war, und Mariano Salvador Maella von Valencia (1739—1819), der Mengs' und Bayeus Spuren folgte. Am vorteilhaftesten treten Bayeu und Maella uns in ihren Fresken im Kreuzgang der Kathedrale von Toledo entgegen.


Francisco Goyas Bildnis des Malers Bayeu im Prado zu Madrid. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Der Schule von Saragossa aber entstammte auch Francisco Goya y Lucientes (1746—1828), der geist- und temperamentvolle Maler und Graphiker, der Spanien in den Augen der Nachwelt an der Schwelle des 19. Jahrhunderts noch einmal an die Spitze der europäischen Kunstbewegung brachte. Sein erster Lehrer war ein Meister von Saragossa, sein zweiter Lehrer war sein Schwager Francisco Bayeu gewesen. Aber in den Werken, die die Nachwelt feiert, suchte und fand er neue Wege. Als seine eigentlichen Lehrmeister bezeichnete er selbst die Natur, Velázquez — und Rembrandt. Von Rembrandt kannte er wohl nur Radierungen. Aber auch Goya vertraute, wie Rembrandt, seine eigensten und tiefsten Empfindungen vorzugsweise der Radierung an, der er die Aquatintatechnik und, als erster in Spanien, den Steindruck anreihte.

Bei alledem wohnten zwei Seelen in Goyas Brust. Als Maler kirchlicher Fresken und Altarblätter, in denen nur selten einmal ein Strahl seiner besten Eigenart aufflammte, arbeitete er Hand in Hand mit Mengs und Bayeu, wenngleich er sich tatsächlich mehr durch Tiepolo als durch diese beeinflussen ließ. Als Maler des spanischen Volkslebens in guten wie bösen Tagen und als Darsteller der Visionen seiner eigenen leidenschaftlichen Einbildungskraft aber wirkt er bis heute vorbildlich weiter; und als Bildnismaler reiht er sich den Großmeistern aller Zeiten an. Gerade wo er gegenständlich seinen eigenen Neigungen nachgab, erhebt er sich auch zur höchsten und geistvollsten Freiheit der technischen Behandlung. Manchmal wirklich rembrandtisch in seinen scharfen Helldunkelwirkungen, folgt er ebensooft Velázquez auf den Pfaden grauer, feinfarbiger Lichtmalerei. Manchmal völlig impressionistisch in der skizzenhaften Breite seiner Pinsel- und Nadelführung, weiß er, wo es darauf ankommt, alles

aufs sorgfältigste zu verschmelzen und durchzubilden. Seine volle Freiheit von aller Überlieferung erreichte er erst in der zweiten Hälfte seiner Schaffenszeit, die 1788 mit der Thronbesteigung Karls IV. beginnt. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts war er der einzige Vertreter einer Richtung, die erst der Impressionismus vom Ende dieses Jahrhunderts wieder aufnahm.

Den älteren französischen Schriften über Goya von Yriarte und Lefort reihen sich die jüngeren spanischen Werke von Zapater und Vinaza, reihen sich die noch jüngeren deutschen Bücher von Loga, von Örtel und von Bertels an.

Als kirchlicher Maler tritt Goya uns 1771 in seiner ersten selbständigen öffentlichen Schöpfung, dem Gewölbefresko der Himmelsherrlichkeit in einer Seitenkapelle der neuen Kathedrale von Saragossa, noch herkömmlich genug entgegen; 1772—74 folgten die von Loga wiederentdeckten, frischen, ans Volksleben anklingenden Fresken aus dem Marienleben in der benachbarten Kartause Aula Dei; 1780 entstanden unter der widerwillig ertragenen Leitung seines Schwagers Bayeu seine mittelmäßigen Kuppelfresken in der Marienkapelle jener Pilarkathedrale. Auch seine Predigt des hl. Bernhard in San Francisco el Grande zu Madrid (1781) läßt uns kalt. Am eindringlichsten wirkt von den religiösen Darstellungen der ersten Hälfte seines Lebens die um 1788 entstandene Gefangennahme Christi in der Kathedrale von Toledo. Der realistisch aufgefaßte Vorgang ist hier durch ein zauberisches Helldunkel verklärt.

In seine eigensten Bahnen wurde Goya 1776 durch den königlichen Auftrag gelenkt, farbige Kartons zu schaffen, nach denen die Wandteppiche für den Speisesaal und andere Räume des Pardoschlosses ausgeführt werden sollten. Nach und nach schuf Goya 45 derartige Entwürfe, von denen 36 im Madrider Museum ausgestellt sind. Nach Teniers' Vorgang wählte Goya Darstellungen aus dem Volksleben. Mit solcher Mannigfaltigkeit, solchem Figurenreichtum und solcher Liebe war das spanische Volksleben noch niemals künstlerisch verwertet worden. Genannt seien das Einholen des Stieres in die Arena, das Blindekuhspiel, die Stelzenläufer, die Wäscherinnen am Manzanares. Ihre Entstehungszeit kann man an den Fortschritten verfolgen, die der Meister in der Annäherung der Kartons an den Flächenstil der Teppichweberei machte. Die ausgeführten Gobelins befinden sich, soweit sie erhalten sind, in verschiedenen spanischen Königsschlössern, ein Bruchstück gehört der Pariser Gobelinsammlung.

Frischer, kecker, breiter und malerischer als diese Kartons treten uns die kleinen sittenbildlichen Ölgemälde aus dieser Lebenszeit Goyas entgegen; und in ihnen mischen sich schon jetzt Phantasiegebilde wie der „Blocksberg", der „Hexensabbat" und der „Geisterspuk" unter die heiteren Vorgänge aus dem Volksleben; 22 dieser Bilder waren bis zu ihrer Versteigerung im Jahre 1896 in der Sammlung des Herzogs von Osuna im Alamedaschlosse vereinigt. Ein „Geisterspuk" und ein „Picknick" kamen in die Londoner Nationalgalerie, die herrliche „Romeria di San Isidro" (Abb. S. 481), die auch landschaftlich hervorragende Darstellung eines Madrider Volksfestes, kam ins Pradomuseum. Außerhalb dieser Folge aber gehören vier berühmte Bilder der Madrider Akademiesammlung hierher, die echt spanisches Treiben in bewegtester Lebendigkeit bei einheitlicher malerischer Haltung wiedergeben: die köstliche Karnevalsszene „Begräbnis der Sardine", die schauerlich-feierliche Sitzung eines Inquisitionstribunals, die packende „Prozession der Geißler" und das erschütternde „Innere eines Narrenhauses".

Die Anzahl der Bildnisse, die Goya bis 1788 geschaffen, ist außerordentlich groß. Ungleich in der Durcharbeitung, zeichnen sich alle durch lebendige Individualität der Dargestellten und geistvolle Pinselführung aus. Prächtig schließt ihre Reihe mit dem überaus anziehenden Bildnis seines Schwagers Bayeu im Madrider Museum (Abb. S. 482).

Von Goyas Radierungen, die Julius Hofmann zusammengestellt hat, scheint das erste Blatt, die „Flucht nach Ägypten", schon 1775 entstanden zu sein. Den achtziger Jahren wird die ergreifende Einzelradierung „Der Garrottierte" zugeschrieben. Hier ist Goya schon ganz er selbst.

Als Karl III. 1788 starb, war Goya bereits eine anerkannte Größe im Kunstleben Madrids. Auch das stumpfsinnige und lasterhafte neue Herrscherpaar, Karl IV. und Maria Luisa von Parma, ließ es an Ehrungen Goyas und an Bestellungen bei ihm nicht fehlen; 1795 wurde er Akademiedirektor, 1798 Oberhofmaler. Aber innere und äußere, persönliche und öffentliche Erlebnisse vereinigten sich, Goya allmählich mit Weltverachtung zu erfüllen. Regte doch die Kriegsfurie, die von Frankreich her 1808 über Spanien hereinbrach, mit den Schreckensszenen, die sie entfesselte, jeden empfindsamen Menschen in seinem tiefsten Inneren auf. Immer bitterer wurden die Satiren, immer wilder und schauerlicher die Visionen, die in Goya nach Gestaltung rangen. Am Hofe Ferdinands VII. litt es ihn nicht mehr; 1822 siedelte er nach Frankreich über; 1828 starb er in Bordeaux.



Radierung von Francisco Goya aus den „Caprichos". Nach dem Originalblatt im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden.

Unter den religiösen Darstellungen der zweiten Lebenshälfte Goyas stehen seine Fresken in San Antonio de Florida zu Madrid (1795) obenan. Das Kuppelbild veranschaulicht die Auferweckung eines Toten, dessen Zeugnis verlangt wird, durch den hl. Antonius. Die Gesamtanordnung ist noch immer durch Tiepolo beeinflußt. In jeder Einzelheit aber und in der geistvollen, spanischen, nicht venezianischen Farbenglut pulsiert Goyas volle Eigenart. Weltlich schön, aber keineswegs frivol erscheinen die Engel der Seitenschiffgewölbe. Feuriger weltlich schauen die heiligen Märtyrerinnen Justa und Rufina drein, die der Siebzigjährige 1817 für die Kathedrale von Sevilla malte. Goyas letztes Kirchenwerk aber, seine 1820 entstandene Darstellung aus der Legende des hl. Joseph von Calasanz in San Antonio Abad zu Madrid, wird von einem Naturalismus und zugleich von einer Wärme der Empfindung getragen, wie sie, in diesem Zusammenklang, damals in keinem anderen Lande Europas möglich gewesen wären.

Goyas Gemälde aus dem Volksleben wurden jetzt immer wuchtiger, immer düsterer, immer schneidiger in der Erfassung der Vorgänge, immer, selbst im kleinsten Maßstabe, großzügiger in der Verteilung der Formen und Farben, immer geistvoller und breiter in der malerischen Ausführung. Der prächtige „Stierkampf" der Madrider Akademie gehört wohl erst diesem Zeitraum an. Von den Schreckensszenen der französischen Zeit seien das Erschießungsbild im Pradomuseum, die „Pulverherstellung im Walde" im Schlosse zu Madrid hervorgehoben. Halb geschichtlich wirkt die Versammlung des Philippinenrates, volkstümlich die „Schaukel", noch volkstümlicher der „Stierkampf" im Berliner Museum. Einfache Volkstypen in modern impressionistischer Auffassung und Durchführung sind der „Scherenschleifer" und die „Wasserträgerin" (um 1826) in Budapest, schaurige Phantasiestücke die Wandbilder in Öl, die aus Goyas eigenem Landhause bei Madrid ins Pradomuseum gekommen sind.

Höllen- und Hexenspuk, sinnbildliche Menschenfresserei und wüste Mordgier sind dargestellt. Das stärkste in dieser Art aber leisteten Goyas graphische Arbeiten.

Auch seine Bildnisse werden in dieser Zeit immer geistreicher aufgefaßt, immer malerischer durchgeführt. In London, im Louvre, in Berlin, in Budapest sind neuerdings Prachtwerke dieser Gattung erworben worden. Die Königsfamilie hat er unzählige Male gemalt. Noch jugendlich erscheinen Karl IV. als Jäger und Maria Luisa von 1790 in Capodimonte bei Neapel. Hochfahrend, aber sprechend blicken ihre Reiterbildnisse von 1789 im Pradomuseum drein. Steif aufgestellt, aber abschreckend wahr in ihrer körperlichen und sittlichen



Radierung von Francisco Goya aus der „Tauromaquia". Nach dem Originalblatt im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden. Vgl. Text, S. 486.

Häßlichkeit steht die ganze königliche Familie auf dem großen Pradobilde nebeneinander. Fein und geistreich wirkt das Bild beim Marqués de la Romana in Madrid, das Goya selbst mit seiner Freundin, der Herzogin von Alba, auf einem Spaziergange in einsamer Landschaft zeigt. Zu den besten gehört das lichte Bildnis des Don Tomas Perez Estala in der Galerie Weber in Hamburg. Wahre Wunder an malerischer Behandlung endlich sind die beiden Bilder der halb liegend, einmal bekleidet, einmal unbekleidet dargestellten Maja, die aus der Akademie ins Pradomuseum gebracht worden.

Endlich Goyas Radierungen! Schon in seinen vier Hauptfolgen hat er alles niedergelegt, was seinen Geist beschäftigt, seine Seele bewegt und seine Phantasie erfüllt hat. Die „Caprichos" (Abb. S. 484), die „Einfälle", deren Radierarbeit durch Aquatinta und die kalte Nadel unterstützt wird, entstanden 1794—98. Es sind 80—83 Blatt. Epigrammatisch zugespitzte, trübe Betrachtungen oder schauerliche Empfindungen auslösende Vorgänge aus dem Leben und der Spukweltphantasie sind hier mit realistischer Schärfe, die manchmal zur

Karikatur wird, wiedergegeben. Die moralisierende Absicht ist unzweifelhaft. Die Satire ist öfter sozialer als politischer Natur. Aber die packende Unmittelbarkeit, mit der hier die menschlichen Eigenschaften und Eitelkeiten bloßgestellt werden, übertönt alle lehrhaften Anklänge.

Die „Tauromaquia", die zwischen 1808 und 1815 entstand, schildert in 53 Radierungen die Geschichte der spanischen Stiergefechte (Abb. S. 485). Welche Fülle anschaulichster Bilder aus dem national-spanischen Leben! Welche Macht lebendiger Bewegung und nervöser Erregung!

„Los desastres de la Guerra", die „Schrecken des Krieges", 80—82 Blatt, die zwischen 1810 und 1820 entstanden, sind die unmittelbarsten Spiegelbilder der von den Franzosen in Spanien verübten Greuel. Packend realistisch, aber auch künstlerisch typisch weiß der Künstler uns die erschütterndsten Vorgänge vor Augen zu stellen.

Endlich die „Sueños", die „Träume", die, bis 1815 ausgeführt, später unter dem irreleitenden Titel „Proverbios" („Sprichwörter") herausgegeben wurden. Es sind 18—21 durch nachträgliche Aquatintabehandlung teilweise verunstaltete Radierungen, die sich den „Caprichos" anreihen, aber noch wilder, noch phantastischer, noch dämonischer dreinschauen.

Mehr als in aller gleichzeitigen Klassik und Romantik regt sich in dieser sinnbildlich beseelten Realistik der wirkliche Geist des anbrechenden neuen Jahrhunderts.

IV. Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die englische Baukunst des 18. Jahrhunderts.

Auch auf dem Boden der bildenden Künste errang das mächtige Inselreich zwischen dem Ozean und der Nordsee im Laufe des 18. Jahrhunderts jene Großmachtstellung, die es im Staatsleben, in den Wissenschaften und in der Dichtkunst schon längst besaß. In der Baukunst behauptete es freilich durch zähes Festhalten an den nationalen, von Jones und Wren (S. 419 f.) geschaffenen Überlieferungen zunächst nur seinen alten Platz. In der Bildnerei blieb es nach wie vor unselbständig. In der Malerei aber stellte es sich jetzt so erfolgreich auf eigene Füße, daß gerade seine Leistungen in diesem Fache ihm künstlerischen Weltruhm verliehen.

Von dem eigentlichen „Barock" war die englische Kunst nur leicht, vom französischen „Rokoko" war sie kaum berührt worden. Der Neuklassizismus hingegen fand auf britischem Boden eine Hauptstätte. Hatte hier Jonathan Richardson doch schon 1722 den Unterschied zwischen römischen Kopien und griechischen Originalen betont und war hier doch 1762 der erste Band von Stuart und Revetts „Attischen Altertümern" erschienen, um den sich, wie Stark sagt, „die fruchtbare Arbeit der folgenden zwei Menschenalter für die griechische Welt kristallisiert". Daß auch die Neubelebung der mittelalterlichen Gotik von Großbritannien ausging und man hier zuerst, wenn auch nur vereinzelt, anfing, chinesische Bau- und Gartenformen nachzuahmen (S. 440), ist schon bemerkt worden.

Trotz der Bemühungen Stuarts und Revetts blieb die englische Baukunst des 18. Jahrhunderts freilich im wesentlichen palladianisch, d. h. also römisch im Sinne der italienischen Spätrenaissance, die man so auffaßte, wie Jones und Wren es getan hatten. Die weiteren Schicksale dieses Stils, der nicht nur Kirchen, sondern auch weltliche Gebäude mit giebelbekrönten römischen Säulenvorhallen schmückte, die Stockwerke durch eine große Pilasterordnung zwischen Rustikasockeln und Dachbalustraden zusammenfaßte, Zentralbauten aber mit stattlichen Kuppeln überwölbte, können wir hier nur kurz in seinen Hauptwerken und Hauptmeistern bis zum Ende des Jahrhunderts herab verfolgen.



1. James Gibbs' Radcliff-Bibliothek in Oxford.

Nach Photographie.



2. George Dances Mansion House in London.

Nach Photographie.



3. Sir William Chambers Somerset House in London.

Nach Photographie.

Vanbrughs (S. 421) Schüler Thomas Archer (gest. 1743) hatte für einen Engländer eine stark barocke Ader. Seine Philippuskirche zu Birmingham (1710) ist durch einen merkwürdigen, aus einem Gusse geschaffenen Kuppelturm mit konkaven Wandseiten und quergestellten korinthischen Eckpilasterpaaren ausgezeichnet. Seine Johanneskirche zu Westminster (1721—28) aber prunkt mit barock durchbrochenem Giebel.

Hawksmoors (S. 422) Nachfolger John James (gest. 1746) ist der Schöpfer der palladianisch-klassischen, durch ihre säulengetragene korinthische Giebelvorhalle berühmten Georgskirche am Hanover Square in London, die ihm rasch einen Namen machte.


Robert Morris' Palladianische Brücke zu Wilton. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 488.

Colin Campbell (gest. 1734), der Verfasser der „Vitruvius Britannicus", baute unter anderem Sir Robert Walpoles mit vier Eckkuppeln geschmücktes Norfolker Landhaus Houghton Hall, aber auch die palladianische Villa Mereworth in Kent, die eine getreue Nachbildung der „Villa rotonda" Palladios (S. 65) bei Vicenza ist.

William Kent (1685 bis 1748), wie Campbell ein Schützling des einflußreichen Kunstfreundes Lord Burlington, baute z. B. die reichbewegte, nur durch Quadern belebte Parkfront der Reiterwache (Horseguards) und das ernste Devonshire House in London, aber auch das breitgelagerte, mit säulengetragener Giebelhalle geschmückte Holkham House in Norfolk. Berühmt ist er als Schöpfer der neuen, freien englischen Gartenkunst, die sich, nur allzuoft stillos, an die Stelle des französischen architektonischen Gartenstils setzte. Als Baumeister war er ein Vorläufer des streng antikisierenden Klassizismus. Die Umkehr zur Natur und die Rückkehr zur Antike gingen also auch hier Hand in Hand.

Der bedeutendste Meister dieser Reihe, James Gibbs (1674—1754), war Schüler Carlo Fontanas des Jüngeren (S. 229) in Rom gewesen. In seinen Kirchenbauten, wie der üppig in strenger Barockempfindung schwelgenden, zweigeschossigen Marienkirche am Strand (1714—17) und der klassischeren, eingeschossigen, mit korinthischer Giebelvorhalle und einem Turmobelisken ausgestatteten „Martinskirche in den Feldern" (1722), jetzt am Trafalgar Square in London, erscheint er noch als unmittelbarer Nachfolger Wrens. Selbständiger tritt er in weltlichen Bauten wie dem Senatshaus und King's College in Cambridge und der berühmten, wie ein Mausoleum wirkenden Radcliffe-Bibliothek in Oxford (Taf. 45, Abb. 1)

auf, einem kreisrunden, reichgegliederten Kuppelgebäude, dessen Hauptgeschosse durch acht korinthische Dreiviertelsäulenpaare zusammengefaßt werden. Jedenfalls war Gibbs der letzte Vertreter der Richtung Wrens.

John Vardy (gest. 1765), der Schöpfer des stattlichen Spencer House am Greenpark in London, an dessen dorischem Hauptgeschoß sechs Mittelsäulen einen breiten Dreieckgiebel tragen, war Schüler und Gehilfe Kents gewesen. Einen klassizistisch strengen Palladianismus atmet John Woods (gest. 1754) mächtiges, mit korinthischer Giebelvorhalle geschmücktes Haus Prior Park in Bath, seiner Vaterstadt, die ihm und seinem Sohne ihre großartige Anlage verdankt. Auf demselben Boden steht der ältere Georg Dance (gest. 1768), dessen Mansion House in der Londoner City (Taf. 45, Abb. 2) sich ebenfalls mit herkömmlicher korinthischer Vorhalle brüstet, auf demselben Boden Sir William Chambers (1726—96), dessen gewaltiger, etwas schwerfälliger Behördenpalast, das Somerset House in London (Taf. 45, Abb. 3), wenigstens in seinem mittleren Säulenbau palladianisch wirkt. Anderseits huldigte gerade Chambers, der China bereist hatte, dem chinesischen Geschmack in großen Veröffentlichungen (S. 440) und in seinen Gartenanlagen in Kew, die er mit chinesischen Pagoden ausstattete; Robert Morris aber, der in seiner „Palladianischen Brücke" (Abb. S. 487) zu Wilton die Fahne des römischen Klassizismus hochhielt, gehört durch sein Inverary Castle in Schottland (1745—61) zugleich zu den Erneuerern der Gotik. Mehr französisch angehaucht endlich erscheint James Paine (1716—89), dessen Name mit der Anlage von Lord Scarsdales klassizistischem Landschloß Keddleston Hall verknüpft ist.

Mit der Absicht, von Palladio und Inigo Jones loszukommen, traten erst die vier Brüder Adam auf, die deshalb in England noch heute als Ketzer gelten. Als „the chief offenders" bezeichnet selbst Blomfield sie. Ihr Vater William Adam (gest. 1748) trug einerseits den Stil Wrens nach Edinburg, erging sich anderseits in Schottland bereits im Vorfrühling der neuen Gotik, der er, wie sein Douglas Castle zeigt, freilich durch Rundtürme, einen Zinnenkranz, Spitzbogen- und Rosettenfenster mit ödestem Maßwerk genug getan zu haben glaubte. Von seinen Söhnen waren besonders Robert Adam (1728—92), der z. B. Paines Keddleston Hall ausbaute und ausstattete, und sein eng mit ihm verbundener Bruder James Adam (gest. 1794) bestrebt, neues Leben in die Grundrisse ihrer zahlreichen Londoner Wohnhäuser zu bringen und ihre Schmuckformen an der Hand Stuarts und Revetts von der römischen auf die griechische Grundlage zu stellen. In London bauten sie ganze Squares, in Edinburg so ansehnliche Gebäude wie die Universität.

Als erstes neugotisches Haus in England gilt Horace Walpoles Strawberry Hill (1766—70). Doch beschränkte die gotische Durchbildung sich hier auf das Innere. Wie wenig die Gotik verstanden wurde, obgleich in England schon im 18. Jahrhundert große Werke über sie erschienen, zeigen des jüngeren George Dance (1740—1825) gotische Phantasien an seiner Bartholomäuskirche und seiner Straßenfassade der Guildhall in London. Abgesehen von diesen vereinzelten gotischen und chinesischen Anwandlungen, bietet die englische Baukunst des 18. Jahrhunderts einen auffallend gleichmäßigen, ja einförmigen Anblick dar. Aber gerade ihr einheitliches klassizistisches Stilbewußtsein, das durchweg von großer technischer Vollendung getragen wurde, veranlaßte die englischen Baumeister dieses Zeitalters, sich für die ersten Architekten der Welt zu halten. Alle ihre Äußerungen lassen keinen Zweifel daran, daß sie der Überzeugung waren, für alle Zeiten den einzig möglichen und richtigen Weg gefunden zu haben.

2. Die englische Bildnerei des 18. Jahrhunderts.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stand Englands Bildhauerei noch unter fremder Vormundschaft. Der belgischen Nachblüte gehören die Antwerpener Bildhauer Peter Scheemakers (1691 bis nach 1769) und Michael Rysbrack (1693—1770) an, denen der Löwenanteil an den bildnerischen Aufträgen zufiel, die England zu vergeben hatte. Von ihren Nebenbuhlern schuf der Franzose Louis François Roubiliac (1703—62) für die Westminsterabtei unter anderem das große Denkmal des Herzogs von Argyll mit der berühmten Gestalt der Beredsamkeit, für Trinity College in Cambridge das vielbewunderte Standbild Newtons mit dem Prisma in der Hand.

Peter Scheemakers Schüler war der Engländer Sir Henry Cheere (um 1710—81), dessen Hauptwerk das langweilige marmorne Reiterdenkmal des Herzogs von Cumberland in Cavendish Square zu London ist. Cheeres Schüler aber war Sir Robert Taylor (um 1714—88), der die mittelmäßige allegorische Hochreliefgruppe im Giebel von Dances Mansion House (S. 488) schuf.



John Flaxmans Denkmal Nelsons in der Paulskirche zu London. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 490.

Der Umschwung zu größerer Einfachheit und Reinheit im Sinne der Natur und der doch erst römisch gedachten Antike vollzog sich in der englischen Bildnerei zunächst in drei Meistern. Der älteste von ihnen, Thomas Banks (1735—1805), ist uns am besten durch seine Grabdenkmäler, wie das des Sir Eyre Coote (1783) in Westminster Abbey, bekannt. Der zweite, Joseph Nollekens (1737 bis 1822), der aus Scheemakers Werkstatt hervorging und sich in Rom in antike Vorstellungen einlebte, schickte schon 1766 „zwei panathenäische Sieger" zur freien Ausstellung nach London, verdiente sich seine großen Reichtümer aber durch die schlicht lebensvollen Büsten, Standbilder und Grabdenkmäler seiner Zeitgenossen. Berühmt ist sein Standbild des jüngeren Pitt im Senatsgebäude zu Cambridge. Der dritte, John Bacon (1740—99), schuf hauptsächlich Büsten und Grabmäler, die sich durch natürliche Einfachheit auszeichnen. Seine großen Denkmäler des älteren Pitt in Westminster Abbey und des Samuel Johnson in der Paulskirche zu London werden ihm unvergessen bleiben.

Die Umkehr vom römischen zum griechischen Stil verkörpert sich in England dann in John Flaxman (1755—1826), der zwei Jahre älter war als Canova. Sidney Colvin hat ihm ein Werk gewidmet. Gerade Flaxman gehört freilich zu jenen Klassizisten, die sich der Natur durch die Brille, mit der sie sie ansehen, völlig entfremden. Seine Ausbildung hatte er von seinem Vater, der mit Gipsabgüssen handelte, erhalten, aber während eines siebenjährigen Aufenthalts in Rom (1787—94) vollendet. Der Stil der antiken Vasengemälde, die man damals zu sammeln angefangen, beeinflußte seine Reliefs und seine Zeichnungen. Was

Flaxman für Wedgwoods Steingutfabrik gezeichnet, hat allen Arbeiten dieser Fabrik den Stempel strenger, keuscher Klassizität aufgedrückt. Seine in Buchausgaben erschienenen Umrißzeichnungen zu Homer, Hesiod, Äschylos und Dante haben seinen Ruhm als Bildhauer überdauert. Seine Idealbildwerke, wie der Erzengel Michael in Petworth, der Fries „Friede, Freiheit und Überfluß" in Wooburn Abbey, sind nicht leicht zugänglich. Bekannt aber sind seine großen, mit allegorischen Idealgestalten und Reliefs geschmückten Grabmäler, wie die des Admirals Earl Howe, des Malers Sir Joshua Reynolds und des Admirals Lord Nelson in der Paulskathedrale (Abb. S. 489), das des Lords Mansfield mit der feinen „trauernden Jugend" in Westminster Abbey. Zeigen diese Schöpfungen ihn auf der Höhe seines strengen künstlerischen Wollens, so tritt sein Können uns am erfreulichsten in den Entwürfen und Zeichnungen des Flaxman-Museums im University College zu London und in seinen Originalzeichnungen zur Ilias, zur Odyssee und zu Äschylos' Tragödien entgegen, die sich in der Kunstakademie zu London erhalten haben. Sauerlandt hat einige von ihnen veröffentlicht. Über die Vorbilder der griechischen Vasenzeichnungen hinaus hat Flaxman sich hier doch einen eigenartigen, geistvollen Umrißstil geschaffen, der die Gebärdensprache auf ursprüngliche, einfache, anschauliche Formeln zurückführt und zugleich der Linie als solcher neue rhythmische Werte abgewinnt.

3. Die englische Malerei des 18. Jahrhunderts.

Das stolze Bewußtsein, daß die britische Malerei seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer künstlerischen Weltmacht geworden, spricht sich in den zusammenfassenden englischen Schriften über sie von Edwards, Cunningham, Fletcher, Hamilton, Thornbury, den beiden Redgrave, Wedmore, Gower und Armstrong aus, die seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts erschienen sind. In Frankreich folgte Chesneau, in Deutschland, nach verschiedenen Einzelschriften, namentlich Muther, der 1903 eine anregende „Geschichte der englischen Malerei" veröffentlichte. Erst seit den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts berauschte ganz Europa sich an der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts, deren künstlerischer Reinertrag manchmal sogar überschätzt wurde.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts folgten auf den tüchtigen, durch Knellers Einfluß verflachten Stockholmer Bildnismaler Michael Dahl (1656—1743) Engländer vom Schlage jenes Kunstkritikers (S. 486) Jonathan Richardson (1665—1745), von dem die National Portrait Gallery sechs ehrlich gesehene Bildnisse besitzt. Auf Richardson aber folgten sein Schüler Thomas Hudson (1701—71), dessen Bildnis des Seemalers Scott in der National Gallery eine gewisse Wärme ausströmt, und der Schotte Allan Ramsay (1713—84), dessen schlichte, etwas marklose, aber feinfarbige, durch ein kühles Rosa ausgezeichnete Bildnisse, wie das einer Dame in der Londoner Nationalgalerie, doch schon zu echter Meisterschaft emporstreben.

Unter den Historienmalern dieses Zeitraums muß wenigstens jener Baumeister (S. 487) William Kent genannt werden, der als Maler einen so schwächlichen, verfrühten Klassizismus vertrat, daß sein von Hogarth karikiertes Altarbild in der Clemenskirche zu London schon 1725 wieder zurückgezogen wurde. Auch die englische Landschaftsmalerei zeigte noch kein eigenes Gesicht. George Lambert (1710—65) folgte den Nachahmern Dughets (S. 280); Peter Monamy (1670—1749), der erste englische Seemaler, war ein Nachahmer Willem van de Veldes (S. 390); Samuel Scott aber (gest. 1772), von dessen Hand die National Gallery ein Themsebild aufgenommen, wird durch Canaletto (S. 474) bestimmt.

Die englische Malerei hatte viel nachzuholen. Ihr Aufschwung seit der Mitte des Jahrhunderts erfolgte, so englisch empfunden er war, zunächst in den Bahnen der großen Italiener und Niederländer des 17. und 18. Jahrhunderts; der Umschwung zur hellenistischen Antike berührte sie erst spät und ging dann rasch in unmittelbare Naturbeobachtung über. Während ihrer Blütezeit im 18. Jahrhundert aber blieb sie trotz ihres rückblickenden Eklektizismus nicht nur eine Tochter ihrer Zeit, sondern auch ihres Volkes. Englisch ist ihr Stoffgebiet, deren A und O nach wie vor die Bildnismalerei ist, während neben dieser auch die heimische Landschaft und das heimische Leben zu ihrem Rechte kommen. Englisch ist ihr Sinn für vornehme Haltung und Führung im Rahmen warm empfundener Häuslichkeit. Englisch ist daher auch ein gewisser dekorativer Zug, der sie kennzeichnet. Die Farben der Landschaft und des Beiwerks der Bildnisse wiederholen der „Bildwirkung" wegen oft nur allzu absichtlich bestimmte Farben der Kleidung der Dargestellten. Daß diese uns aber als echte ganze Persönlichkeiten entgegentreten, zieht uns immer wieder zu ihnen hin.


Das Krabbenmädchen. Gemälde von William Hogarth in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

In fünf unter sich sehr verschiedenen Meistern, in Hogarth, Wilson, Reynolds, Gainsborough und Romney, verkörpert sich die erste Blüte der englischen Malerei. Kühn und selbstbewußt, als Selfmademan, steht **William Hogarth** (1697—1764) an ihrer Spitze. Hogarth ist zunächst Realist. Die Beobachtung des Lebens galt ihm alles. Die „Schönheitslinie", die er in seiner 1753 erschienenen „Analysis of Beauty" forderte, war ein Zugeständnis an seine Zeit. Mit der Vergangenheit hängt Hogarth, dem Dobson das letzte Hauptwerk gewidmet hat, höchstens als Schwiegersohn Thornhills (S. 425) zusammen. Aber den Pinsel wußte er nicht minder meisterhaft zu handhaben als den Stichel, die Nadel und das Ätzwasser. Seine Kunst wird von dem festen Willen getragen, das aufrichtig Beobachtete richtig und reizvoll auf die Fläche zu bannen. Als Bildnismaler fing auch er an. Sein Selbstbildnis mit dem Hunde, die sechs Köpfe seiner Dienstboten, das unbeschreiblich malerische „Krabbenmädchen" in der National Gallery (Abb.), sein Baron Lovat in der National Portrait Gallery zeigen ihn von seinen besten Seiten. Sein Captain Coram im Londoner Findelhaus (1739) gehört zu den schönsten Bildnissen der Welt.

Was Hogarth als Geschichtsmaler leistete, zeigen besser als seine schwächlichen, großen Wandbilder des guten Samariters und der Blindenheilung (1736) im Treppenhaus des Bartholomäushospitals sein keck dargestellter „Zug nach Finchley" (1750) und seine selbständig gestaltete „Findung Mosis" (1752) im Findelhaus zu London.

Das berühmte „Tor von Calais" (1749) in der National Gallery, das zu den Sittenbildern hinüberleitet, zeigt malerische Eigenschaften von Goyascher Wucht.

Seinen Weltruhm aber verdankt Hogarth seinen satirisch-novellistischen Sittenbildern und Bilderfolgen, die durch Stiche rasch in allen Ländern Verbreitung fanden. Erschienen sie in Nachbildungen mit den deutschen Erklärungen Lichtenbergs doch schon seit 1794 in Göttingen. Alle menschlichen Laster und Leidenschaften, wie die Trunksucht, die Wollust, die Habgier, die Bestechlichkeit, die Putzsucht, stellte er in diesen gemalten Sittenpredigten schonungslos an den

Pranger. Die sechs drastischen Bilder des „Lebenslaufes einer Buhlerin" (1731), von denen nur eines beim Earl of Wemyß in London erhalten ist, eröffneten die Reihe. Die acht packenden Gemälde des „Lebenslaufes eines Wüstlings", jetzt im Soane-Museum zu London, folgten 1735. Der „Dichter in Not" schmückt das Grosvenor House; die berühmten sechs Bilder der „Mode-Ehe" (Abb.) von 1745 befinden sich in der Nationalgalerie zu London. Gewiß hat Hogarth alle diese figurenreichen Darstellungen zunächst in sittenrichterlicher Absicht gemalt; gewiß hat er selbst die mit außerordentlicher, manchmal an die Karikatur streifender Schärfe



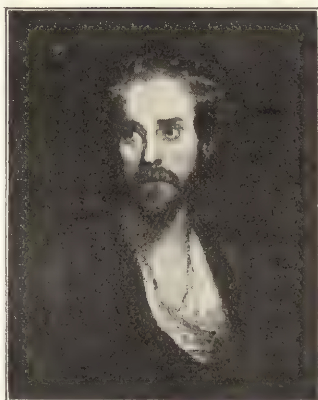
Kurz nach der Heirat. Gemälde von William Hogarth aus der „Mariage à la mode" in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

gezeichneten Charakterfiguren nur aus der Erinnerung gezeichnet; gewiß prägt sich die Gedankenhaftigkeit dieser Darstellungen in jedem Stücke ihres Beiwerks aus; alles ist überlegt, jeder Gegenstand hat seine Bedeutung. Aber die Charakterfiguren dieser Gemälde sind in Bewegungen und Mienenspiel doch so ausdrucksvoll durchgebildet, ihre Handlungen, die unser Mitempfinden mächtig anregen, sind so packend veranschaulicht, und die rein malerischen Reize ihres Helldunkels und ihrer Farbenakkorde sind trotz einer gewissen Härte der Pinselführung so unbestritten, daß wir sie unbedingt als bedeutende und bedeutsame Kunstschöpfungen, die ihren Maßstab in sich selber tragen, anerkennen müssen. Jedenfalls war Hogarth der erste englische Künstler, von dessen Ruhm noch im 18. Jahrhundert das ganze Festland widerhallte.

Dem Alter nach der nächste war der Landschaftsmaler Richard Wilson (1713—82), dessen Leben Wright schrieb. Ursprünglich Bildnismaler, bildete Wilson sich in Italien (1749 bis 1755) an Poussin und Claude zum „englischen Claude Lorrain" aus. Die großzügige

Linienführung und das wohlige Gleichgewicht teilen seine Landschaften mit ihren Vorbildern. Aber Wilson verstand auch, über seine Ideallandschaften einen natürlichen Stimmungsduft auszugießen, der unmittelbar und englisch empfunden ist. Mythologisch ausgestattet ist von seinen Bildern in der National Gallery noch seine große Ideallandschaft mit dem Tode der Niobiden, die etwas von Salvator Rosa hat. Aber schon ihr Gegenstück, die Villa Mäcens, die an Poussin erinnert und doch ganz Wilson ist, verzichtet auf jede Fabel. Besonders machtvoll erscheint das aufsteigende, zur Hälfte beleuchtete Gewölk. Die kleinen italienischen Landschaften und die noch kleinere englische Flußlandschaft mit den badenden Knaben und dem hellen Sonnenblick wirken bei aller Stilisierung klar und wahr in Formen und Farben. Die erst 1900 erworbene große Fluß- und Ruinenlandschaft ist von besonders warmem Licht erfüllt. Romantisch ist sein Hauptbild beim Lord Northbrook in London, feurig seine Sonnenuntergangslandschaft in der Edinburger Galerie gestimmt. Die besten seiner Bilder behaupten bleibende Geltung.

Von den drei anderen Großmeistern der englischen Kunst ist Sir Joshua Reynolds (1723—92), der erste Präsident der 1768 gegründeten Royal Academy of Arts, der vielseitigste und gelehrteste, der selbstbewußteste und erfolgreichste gewesen. Das neue Hauptwerk über ihn schrieb Armstrong. Als Reynolds' Lehrer Hudson (S. 490) ihm nicht genügte, verlegte er sich aufs Kopieren Rembrandtscher Bilder; und als reifste Frucht seiner Rembrandtstudien erscheint sein jugendliches Selbstbildnis mit dem Hut in der National Portrait Gallery. Dann aber zog es ihn nach Italien, wo er 1749—52 verweilte; und hier bildete er sich bewußt zum Eklektiker aus. Michelangelo wurde sein Abgott. Zu Führern aber wählte er namentlich die Bolognesen und die Venezianer. Aufs gründlichste vertiefte er sich in die Farbentechnik der Alten; nichts ließ er unbeachtet beiseite; die verstandesmäßige Grundlage seiner Kunst kommt überall zum Durchbruch. In seinen „Historienbildern" erhebt er sich kaum über die eklektische Höhe, auf der rubenssche Formen, tizianische Farben und correggeskes Helldunkel sich auf Befehl vermählen. Charakteristisch dafür sind seine „heilige Familie" in der National Gallery, seine „Enthaltsamkeit Scipios" in Petersburg, seine „Hoffnung, die die Liebe nährt", in Bowood. Sein berühmtestes Fabelbild, die „Schlange im Grase" in der National Gallery, stellt den Liebesgott dar, der einem Mädchen den „Schönheitsgürtel" löst. Einen Abstecher in die Romantik macht sein „Ugolino im Hungerturm" zu Knole in Kent, ein grausig-packendes Bild, das neuartig wirkte.



Der verbannte Lord. Gemälde von Joshua Reynolds in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Als Bildnismaler aber verband Reynolds unmittelbare Anschauung des Gegebenen mit großsinniger, ja optimistischer Auffassung, um die er alle Reize seiner blendenden malerischen Beredsamkeit spielen ließ: und wenn er sich in der sinnbildlichen Auffassung und Ausstattung manches seiner Bildnisse auch ganz als Sohn seiner Zeit zeigte, so hat er andere von ihnen, wie das des „verbannten Lords" in der National Gallery (Abb.), doch mit unmittelbar empfundener Seelentiefe erfüllt. Ganze, echte Persönlichkeiten hat er in großer Fülle geschaffen; und eine seltene Frische und Ursprünglichkeit hat er namentlich seinen Kinderdarstellungen verliehen.

Großes Aufsehen erregte gleich 1753 nach Reynolds' Rückkehr aus Italien sein Captain Keppel, jetzt beim Lord Rosebery in London. Hier zum ersten Male, heißt es, schien nicht nur

eine Gestalt oder ein Kopf, sondern ein lebendiger Organismus dargestellt zu sein. Von 1753 bis 1765 reicht die erste Reifezeit des Meisters. Ihr gehören schlicht-frische Prachtbildnisse an wie die Kitty Fischer beim Earl of Crewe (1759) und die berühmte Nelly O'Brien (1763) in der Wallace Collection, wie der Reverend Laurence Sterne (1760) beim Marqueß of Lansdowne und der Schauspieler Garrick zwischen den Gestalten der „Tragödie" und der „Komödie" beim Lord Rothschild in London.

Zwischen 1765 und 1775 werden Reynolds' Bildnisse absichtlicher in den Stellungen, gewählter in der Färbung, flauer in der Gewandung, gedankenhafter im Beiwerk. Hierher



Drei Misses Montgomery bekränzen die Herme des Hymen. Gemälde von Joshua Reynolds in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

gehören: „Lady Sarah Bunbury, den Grazien opfernd" (1766), und „Lady Blake als Juno, der Venus den Gürtel reicht" (1768), beide bei Sir Henry Bunbury, Mrs. Hartley als Nymphe mit ihrem Sohn als jungem Bacchus beim Lord Northbrook (1772) und das farbenrauschende, etwas gespreizte Bild der drei Misses Montgomery, die die Herme des Hymen bekränzen (1775), in der National Gallery (Abb.); hierher aber auch das reizende „Erdbeermädchen" (1771) der Wallace Collection (Abb. S. 495), die stramme kleine Francis Crewe, die im Mantel mit dem Korb am Arm durchs Feld schreitet, beim Earl of Crewe (1770) und das entzückende Bild der sich mit ihrem Hündchen am Boden wälzenden kleinen Prinzessin (1773) in Windsor.

Als Sir Joshuas reifste Schaffenszeit gelten seine letzten sechzehn Lebensjahre. Die Erfassung der lebendigen Persönlichkeiten wird ihm immer mehr zur Hauptsache. Die farbenprächtigen

Gewänder werden wieder sorgfältiger geworfen. Der landschaftliche Hintergrund bleibt folienhaft dekorativ. Aber alles wird großzügig zusammengestimmt. Aus langer Reihe heben sich Prachtbilder hervor wie der frische Master Crewe (1775) beim Earl of Crewe, die wunderbar in Grau und Gold gekleidete Lady Crosbie (1778) bei Sir Charles Tennant, der prächtige „Schuljunge" (1779) in Warwick Castle, das scharf durchgeistigte Bild des Lords Thurlow (1781) beim Marqueß of Bath und das kernige Meisterbildnis des Lords Heathfield mit dem Schlüssel von Gibraltar in der Hand (1787) in der National Gallery. Zu den prächtigsten von allen aber gehören die große Schauspielerin Mrs. Siddons als tragische Muse auf einem Wolkenthron, hinter dem Verkörperungen dramatischer Leidenschaften auftauchen (1784), im Grosvenor House, die Herzogin von Devonshire mit ihrem lebhaft bewegten Töchterchen auf dem Schoße (1786) in Chatsworth und das entzückende „Unschuldsalter", ein mit gekreuzten Händen im Grase sitzendes kleines Mädchen (1790), in der Nationalgalerie zu London.



Das Erdbeermädchen. Gemälde von Joshua Reynolds in der Wallace Collection zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Nur er selbst sein wollte Reynolds wohl eigentlich nie; aber zunächst als er selbst erscheint er in seinen besten Schöpfungen doch.

Vier Jahre jünger als Reynolds war sein großer Nebenbuhler Thomas Gainsborough (1727—88), der die größere Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit vor ihm voraushatte. Reynolds hatte mehr vom Barock des 17., Gainsborough mehr vom Rokoko des 18. Jahrhunderts. Für Gainsborough, dem Fulcher, Armstrong, Mrs. Bell und Pauli gute Bücher gewidmet haben, gab es ursprünglich keine alten Meister. Er begann als Landschaftszeichner in seiner suffolkischen Heimat. Dann genoß er in London den Unterricht des Durchschnittsmeisters Frank Hayman. Als er (nach 1760) Bilder van Dycks kennen lernte, die er eifrig kopierte, wurde dieser der Leitstern seiner Kunst. Doch war sein eigenes Gefühl für Wahrheit und Schönheit wohl stärker als das van Dycks. Die englischen Frauen und die englische Landschaft sah er mit seinen eigenen englischen Augen an und stellte sie mit breiter, gesunder, mit den Jahren immer leichter, immer „impressionistischer" werdender Pinselführung dar. Seine Bildnisse pflegen in engsten Beziehungen zur heimischen Landschaft zu stehen, seine Landschaften aber werden oft unversehens zum Sittenbild oder zum Tierstück.

Gainsboroughs erste selbständige Schaffenszeit (1746—58) verlief in Ipswich unter tastenden, allmählich sicherer werdenden Versuchen. Von seinen Frühwerken haben sich in der National Gallery z. B. das hübsche, etwas trocken behandelte Doppelbildnis seiner beiden Töchter, deren eine einen Schmetterling hascht, und die köstliche, als „Wald von Cornard" bekannte Landschaft erhalten, die, obgleich oder weil ihre Baumverteilung an Hobbema erinnert, die naturfrischeste aller seiner Landschaften geblieben ist.

Seine zweite Schaffenszeit (1758—74) verlief unter reicheren Anregungen und vornehmerer Lebensführung in Bath. Hier entstanden anfangs noch so sorgfältig, fast süßlich durchgebildete und beleuchtete Bilder wie das des Küsters Orpin, der in der Bibel liest, in der National Gallery. Schlicht-vornehm aber wirkt schon das Brustbild der Georgiana Spencer (1762) beim Earl of Spencer in London (Abb. S. 496); warmes Leben atmen die ganze

Gestalt des Musikus Fischer in Hampton Court, die Halbfigur des Schauspielers Colman in der National Gallery. Wahrscheinlich schon 1770 aber entstand auch der berühmte „blaue Knabe“ des Grosvenor House, der junge Butall, von vorn gesehen, mit warmen Fleischtönen in blauer Phantasietracht vor brauner Landschaft, ein Wunder vornehmer Auffassung und eigenartiger Farbenwirkung; und diesem „blue boy“ reiht sich der „pink boy“ an, der in rosa Atlas gekleidete Knabe beim Baron Ferdinand Rothschild in London.

Der Bather Zeit Gainsboroughs entstammen auch einige seiner berühmtesten Landschaften, die bräunlich getönte, einheitlich zusammengeschlossene, von wunderbarem Licht durchglühte Ausschnitte aus der baumreichen englischen Natur wiedergeben. Zu den schönsten gehören der „Marktwagen“ und die „Viehtränke“ (Abb. S. 497) der National Gallery.



Thomas Gainsboroughs Bildnis der Georgiana Spencer im Besitz des Earls of Spencer in London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 495.

Nach London siedelte Gainsborough 1774 über. Hier erst entwickelte er sich zur höchsten künstlerischen Freiheit und Feinheit. Die zarten, kühlen, fein zueinander gestimmten Farben der Gestalten und ihrer Gewänder gehen immer harmonischer mit dem Hintergrunde zusammen. Die Pinselführung wird immer leichter, freier und breiter. Die Bilder König Georgs III., der Königin Charlotte und ihrer Kinder hat er immer wieder gemalt. Man sieht die meisten von ihnen in Windsor und im Buckingham Palace. Von Gainsboroughs berühmtesten Damenbildnissen gehört das der rotgekleideten, etwas unglücklich unter hoher Säule stehenden Mrs. Graham in der Edinburger Galerie dem Anfang seiner Londoner Zeit an. Die Höhe seines Könnens bezeichnen die Bildnisse der Perdita Robinson in der Wallace Collection, der Eliza Linley als Mrs. Sheridan beim Lord Rothschild, der Lady Sheffield bei Ferdinand, der Mrs. Beaufoy bei Alfred von Rothschild in London, alles lebensgroße stehende Einzelgestalten vor parkartiger Landschaft. Das berühmteste aller seiner Frauenbildnisse aber ist das der Schauspielerin Mrs. Siddons in der National Gallery (Abb. S. 499). Von Reynolds, bezeichnend genug, als tragische Muse aufgefaßt (S. 495), sitzt sie bei Gainsborough im feinstgetönten Straßenanzug mit großem Hut vor rotem Vorhang. Zu Gainsboroughs schönsten männlichen Bildnissen gehört das des Ralph Schomberg in gelblichrotem Anzug in der National Gallery. Auch das große Gruppenbildnis der Familie Baillie in derselben Sammlung stammt aus Gainsboroughs Spätzeit. Die Gruppe wirkt steif und absichtlich gestellt. Von hohem malerischen Reize aber sind der Farbenzauber und die duftige Malweise des Bildes. Landschaftlich köstlich ist das mittelgroße Hochovalbild in Windsor, das den „Morgenspaziergang“ des Herzogs von Cumberland und seiner Gemahlin veranschaulicht. Völlig landschaftlich, an Watteau und Monet zugleich erinnernd, erscheint die köstliche Darstellung der Mall am St. James's Park bei Sir Algernon Neeld. Das prächtige Seestück des Grosvenor House schließt sich würdig an. Die Landschaftsmalerei blieb immer Gainsboroughs heimliche Liebe.

Der Fünfte dieser bahnbrechenden englischen Meister war George Romney (1734—1802), den Ward und Roberts in zweibändigem Werke geschildert haben. Den Großen wird

er erst in jüngster Zeit angereiht. Als er 1775 aus Rom zurückkam, wo er klassizistische Anschauungen eingesogen hatte, warf er sich in London gleichwohl ausschließlich auf die Bildnismalerei, in der er mit Reynolds und Gainsborough um die Gunst der Besteller wetteiferte. Aber auch in seiner Bildnismalerei kann man bei einigem guten Willen die plastische und zeichnerische Schulung des Klassizismus erkennen. Außerdem ist er der Hauptmeister der „schönen Engländerin", wie man sie sich, gesund und schmachtend zugleich, vorzustellen pflegt.



Die Viehtränke. Gemälde von Thomas Gainsborough in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Klar und fest, doch nicht hart und spitz sind seine Bildnisse gemalt. Rein in den Lokaltönen, sind sie doch fein, wenn auch manchmal etwas brandig gestimmt.

Die Nationalgalerie besitzt acht Bilder Romneys, aber keins seiner eigentlichen Meisterwerke, zu denen die Kinder des Lords Gower, die einen Reigen tanzen, beim Herzog von Sutherland und Mrs. Russell mit ihrem Kinde bei Sir George Russell in London gehören. Seine klassizistische Unterempfindung kommt z. B. in dem Gruppenbild der Lady Warwick mit ihren Kindern und mit Miß Vernon als Hebe beim Lord Warwick, aber auch in Lady Hamilton als Bacchantin in der National Gallery (Abb. S. 500) zum Vorschein.

Der bedeutendste britische Bildnismaler des jüngeren, nach der Mitte des Jahrhunderts geborenen Künstlergeschlechts war der Schotte Sir Henry Raeburn (1756—1828), der

Italien besuchte, ehe er sich in Edinburg niederließ. Sein Biograph Armstrong schreibt seine kernige Eigenart hauptsächlich dem Eindruck zu, den Velázquez' Innozenz (S. 311) in Rom auf ihn gemacht. An Unmittelbarkeit, Frische und Größe der Auffassung, an reizvoller Glut und Lebendigkeit der malerischen und farbigen Durchführung können sich nur wenige mit ihm messen. Zu seinen Meisterwerken gehören in der Edinburger Galerie Mrs. Campbell, John Wilson neben seinem Pferde und sein Selbstbildnis, in der Edinburger Schützenhalle das packende Bild des Nathaniel Spens als Bogenschützen in ganzer Gestalt, im Glasgower Museum Sir John Sinclair, in der Londoner Nationalgalerie die Dame im Strohhut, in Dresden der Bischof Lucius O'Beirne. Der Zug der Zeit sprach sich darin aus, daß Raeburn sich von größerer Breite und Freiheit zu größerer Verschmolzenheit und Festigkeit der Pinselführung hindurchbildete.

Mehr an Reynolds entwickelte sich der Londoner John Hoppner (1759—1810), der Meister der Darstellung rotwangiger schöner Engländerinnen, die er klar und kühl in der Färbung, frisch und liebevoll in der Ausführung wiedergab. Seine Counteß of Oxford in der National Gallery gehört nicht einmal zu seinen größten Meisterwerken. Diese befinden sich im Privatbesitze. Berühmt sind z. B. seine vier Douglasschen Kinder beim Lord Rothschild in London.

Auf Hoppner folgt schon Sir Thomas Lawrence (1769—1830), der berühmteste englische Bildnismaler des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts, der freilich deutlich aus dem 18. Jahrhundert hervorwächst, aber als der Vertreter des Niedergangs der großen englischen Kunst dieses Zeitraums galt. Wyzewa hat ihn wieder zu Ehren gebracht. In seinen besten Werken tritt er uns als Meister von geistvoller Beobachtungsgabe und verfeinerter malerischer Technik entgegen. Schon in der National Gallery ist er z. B. mit den Bildnissen des Bankiers Angerstein, der Prinzessin Lieven und des Philipp Sansom recht gut vertreten. Bedeutender aber sind seine Darstellungen Papst Pius' VII. und des Kardinals Consalvi zu Windsor, des jungen rot gekleideten, im Freien hingeräkelten Master Lambton beim Earl of Durham in London, der reizenden Miß Farren, die, leicht in Pelz gehüllt, durch die Landschaft schreitet, bei Pierpont Morgan in Neuyork.

Große Anstrengungen wurden im 18. Jahrhundert in England gemacht, auch der Geschichts- und Geschichtenmalerei einen nationalen Aufschwung zu verschaffen. Der Verleger, Alderman und nachmalige Lord-Mayor von London John Boydell (1719—1804) brachte die Illustrationsmalerei in Aufnahme, die im 19. Jahrhundert so lange nachgewirkt hat. Er gründete eine Shakespearegalerie, für die er die bedeutendsten englischen „Historienmaler" Gemälde anfertigen ließ, und diese wurden in einem berühmten großen Stichwerke vervielfältigt, für das selbst Reynolds und Romney Bilder gemalt hatten.

An der Spitze der gesamten neueren englischen Geschichtsmalerei stehen zwei Amerikaner und ein Irländer. John Singleton Copley von Boston (1737—1815) suchte seine großen, bewegten, farbenreichen Schaustücke, wie den „Tod Chathams", den „Tod Piersons" und den „Entsatz Gibraltars" in der National Gallery, frei von allen „Vorurteilen" akademischer Kompositionsgesetze, so realistisch wiederzugeben, wie er sie sich vorstellte. Benjamin West aus Pennsylvanien (1738—1820) machte sich, etwas klassizistischer angehaucht, seinen großen Namen hauptsächlich durch seinen „Tod des Generals Wolfe", der sich neben seiner „Schlacht von La Hogue" im Grosvenor House befindet. Der wirkliche Klassizist dieser Reihe aber war James Barry (1741—1806). Sein Lebenswerk sind die sechs großen Bilder aus der Entwickelungsgeschichte der menschlichen Gesittung, mit denen er 1777—83 die Society of Arts

schmückte, die sie noch besitzt. Der römische Reliefstil ist hier das Ziel. Aber wie wollig ausgestopft wirken die nackten Muskeln der dargestellten Gestalten! Nur das ernste Wollen des Künstlers wird auch die Nachwelt anerkennen.

Auf mehr romantischem Boden standen die Hauptmeister jener Boydellschen Shakespearegalerie, wie John Opie (1761—1807), dessen Meisterwerk die „Ermordung Rizzios" in der Guildhall zu London ist, wie der Züricher Heinrich Fueßli oder Fuseli (1748—1826), ein großartiger, etwas zügelloser Phantast von michelangelesk-klassizistischer Formensprache, in dessen „Titania" in der National Gallery uns eine seiner acht meist unheimlichen Shakespearedarstellungen erhalten ist, und wie James Northcote (1746—1831), von dessen neun Shakespearebildern die „Ermordung der Kinder Edwards IV." in Petworth am berühmtesten ist. Robert Smirke (1752—1845) aber ließ seinen für Boydell gemalten Darstellungen aus Shakespeare die geistreichen Bilder zum „Don Quijote" folgen, die man in der National Gallery sieht. Am Schlusse dieser Reihe steht Thomas Stothard (1755—1834), von dessen fünfzehn Bildern in der National Gallery der „Pilgerzug nach Canterbury" das berühmteste ist. Von allen diesen Meistern erscheint Heinrich Fueßli, der 1782 das beklemmende Phantasiegemälde des Alpdrückens, 1789 das unheimliche Riesenbild „Schatten der Unterwelt" ausstellte, uns gerade wegen der genialen Wucht seiner Phantasiekunst wieder als der echteste Künstler.



Thomas Gainsboroughs Bildnis der Mrs. Siddons in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 496.

Größeren bleibenden Wert als alle diese englischen Historienmaler haben die englischen Landschaftsmaler, die auf Wilson und Gainsborough folgten. Ein wirklicher Künstler war gleich George Morland (1763—1804), dessen stimmungsvolle, einheitlich durchempfundene Landschaften und Tierbilder an Gainsborough anknüpfen. Ein gelbgrauer Silberton gibt seinen besten Bildern, wie dem „Pferdestall", dem „Bauernstreit" und der Dünenlandschaft der National Gallery, ihren künstlerischen Halt. Bedeutender aber war „Old Crome", John Crome von Norwich (1768—1821), dessen zahlreiche, bei aller Schlichtheit großzügige, bei aller Bestimmtheit weichgetönte Landschaften manchmal an Cuyp, manchmal an Salomon Ruysdael erinnern und doch immer völlig englisch dreinblicken. Wie weit, warm und sonnig seine Landschaft mit dem Windmühlenhügel (Abb. S. 501), wie schlicht und großzügig der Schieferbruch, wie voll von atmosphärischer Stimmung trotz der feinen Durchführung der

Vordergrundblumen die Mousehold-Heide in der National Gallery! Seine Schüler und Genossen bilden die kraftvolle „Schule von Norwich“, die dem 19. Jahrhundert angehört.

Von der Landschaft ging auch die einflußreiche, von Cundall und von Finbery in Sonderschriften behandelte englische Wasserfarbenmalerei aus, die, da sie ihre Blätter meist vor der Natur selbst vollendete, in der richtigen, durch keinen „Galerieton“ beirrten Wiedergabe klarer Luft- und Lichttöne der Ölmalerei voranging. Im British Museum und im South Kensington Museum kann man ihre Entwickelung verfolgen. Als ihre Bahnbrecher gelten Paul Sandby (1725—1809), John Robert Cozens (1752—99), den Constable (S. 631) als seinen Vorläufer anerkannte, und Thomas Girtin (1773—1802), der einen ausgesprochenen Einfluß auf Turner (S. 630) ausübte. Die rasche Verbreitung und eigenartige Bedeutung dieser Kunst führte in London schon 1805 zur Gründung der Society of Painters in Watercolours.



Lady Hamilton als Bacchantin. Gemälde von George Romney in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 497.

Dem großen Aufschwung der englischen Malerei entsprach naturgemäß ein ähnlicher Aufschwung der graphischen Künste, der z. B. in Malcolm C. Salamans Werk über sie geschildert wird. Alle bedeutenderen Schöpfungen der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts wurden bald nach ihrem Entstehen durch den Kupferdruck vervielfältigt. Die alte Linienmanier vertrat namentlich Robert Strange (1721—92). Mit der Nadel, dem Stichel und dem Ätzwasser arbeitete, außer Hogarth selbst, z. B. William Woollett (1735—85). Die zarte, weiche Punktiermanier hatte der Italiener Francesco Bartolozzi in England heimisch gemacht. Zur eigentlichen englischen Nationalkunst auf diesem Gebiete aber entwickelte sich die Schwarz- oder Schabkunst (S. 344). John Smith (1652—1742) war der Vervielfältiger Knellers (S. 424) gewesen. Neues Leben brachte der Irländer James Mac Ardell (1729—65), dessen Schabkunstblätter — allein 37 nach Reynolds — an Feinheit des Tones unerreicht sind. Gegen Ende des Jahrhunderts erlebte die Kunst Ludwig von Siegens (S. 414) dann in England unter Meistern wie Valentine Green (1739—1813), John Jones (1745—97) und Richard Earlom (1743—1812) einen neuen Herbst, als dessen reifste Früchte John Raphael Smiths (1752—1812) feinfühlige Schabkunstblätter nach den Meisterwerken großer Maler und nach selbstgezeichneten Bildnissen erscheinen.

Unter Fueßlis und Flaxmans einander ergänzenden Einflüssen aber entwickelte sich der geistreiche Dichter, Zeichner und Kupferstecher William Blake (1757—1827; Buch von Landridge), der der größte in England geborene Phantasiekünstler seiner Zeit wurde. Charakteristisch sind seine Abbildungen zu Youngs „Nachtgedanken“, seine 24 Radierungen zum Buch Hiob, seine seltsam phantastischen 100 Blätter zu Dantes „Hölle“. Mit Bewußtsein bevorzugte er die herbe Formensprache der vorrafaelischen Zeit. Kein Wunder daher, daß die späteren englischen Präraffaeliten, wie Dante Gabriel Rossetti, ihn feierten, und daß er heute in gewissem Sinne wieder als Moderner erscheint.

Die jugendliche britische Kunst des 18. Jahrhunderts geht unvermerkt in die Kunst des

19. Jahrhunderts hinüber. Der Glanz der Kunst des Jahrhunderts der „Aufklärung“, der in den meisten Ländern als Abendglut vor neuem Tage erscheint, war in England die Morgenglut des jungen Tages selbst.

V. Die belgische Kunst des 18. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die belgische Baukunst des 18. Jahrhunderts.

Eine so mächtige Kunstblüte, wie Belgien sie im 17. Jahrhundert gesehen, welkt nicht plötzlich dahin. Ihr Verblühen ist ein allmähliches Ausblühen. Auf allen Gebieten der belgischen Kunst hatte Rubens' Formen- und Farbensprache, Rubens' Geist und Empfindung das Jahrhundert beherrscht. Aber die Formensprache seiner Nachahmer war immer flauer, ihre Farbenpracht immer blasser, ihr Geist immer müder geworden; und diese abflauende Bewegung hielt während des größten Teiles des 18. Jahrhunderts an. Neues Leben brachte auch in Belgien erst der Umschwung zum Neuklassizismus, der auch hier gleich nach der Mitte des Jahrhunderts einsetzte, sich aber der matten Rubensschen Strömung keineswegs mit dem gleichen Kraftaufwand wie in einigen anderen Ländern entgegenstellte. Die Hunderte von belgischen Architekten-, Bildhauer- und Malernamen dieser Zeit, die sich erhalten haben, dürfen uns nicht beirren. Nur die Hauptzüge der Entwickelung können wir verfolgen.



Landschaft mit Windmühle. Gemälde von John Crome in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 499.

Unter der milden und fürsorglichen österreichischen Herrschaft ließ das belgische Leben des 18. Jahrhunderts sich leicht und freundlich an. Trotz der kunstsinnigen Bemühungen Maria Theresias und ihres Statthalters Karl von Lothringen aber, dem Albert von Sachsen-Teschen als Gemahl der Statthalterin Maria Christina folgte, gelang es nicht, die belgische Kunst mit selbständigem, neuem Leben zu erfüllen.

Die kirchliche Baukunst erlahmte nahezu völlig; und die weltliche Baukunst machte die Phasen der Stile Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. aus einiger Entfernung in österreichischer

Färbung mit. „Es war", sagt Hymans, „ein Stil Louis XV ohne Anmut, ein Stil Louis XVI ohne Leichtigkeit."

Von den späten Zunfthäusern des Brüsseler Marktes wahrt das Brauerhaus (1752) mit seinen Maßwerkfenstern zwischen toskanischen Halbsäulen im Erdgeschoß, seinen mit Blattwerk umwundenen Säulen in den Obergeschossen und seiner Bekrönung durch das Reiterstandbild Karls von Lothringen noch ein Stück der Kraft des Rubensschen Zeitalters. Aber schon das Zunfthaus zum Schwan (1720) ging in zahmere Formen über; und das Brauerhaus in Löwen (1740) steht bereits auf dem Boden der von Wien beeinflußten Nüchternheit.

Den flämisch-österreichischen Stil zeigen dann z. B. Jan Pieter van Baurscheidts des Jüngeren (1699—1768) ziemlich langweiliger Patrizierpalast an der Place de Meir zu Antwerpen (1745), der jetzt als Königspalast benutzt wird, die Antwerpener Wohnhäuser des Baumeisters Wilhelm Ignaz Kerricx des Jüngeren (1682—1745) und das aus dem alten Hôtel Nassau umgebaute Statthalterpalais in Brüssel (1760), als dessen Meister ein nicht weiter bekannter Wiener Architekt genannt wird. Einige Teile dieses Baues sind in den Kupferstich-Räumen der Königlichen Bibliothek erhalten.

Den französischen Klassizismus trug der französische Architekt Guimard, über den uns nähere Angaben fehlen, nach Belgien. Von ihm rührt die vornehme Anlage der Place Royale (1772), der Rue Royale und des Königsparkes (1776) in Brüssel her, von ihm die klassizistische Kirche Saint-Jacques-sur-Caudenberg (1776—85) mit ihrer korinthischen Säulenvorhalle und ihrem mit Kupfer gedeckten Glockenturm, von ihm das vornehme Ständehaus (1779—83) an der Rue de la Loi, in dem heute die gesetzgebenden Kammern tagen. Als Guimards Mitarbeiter werden der Wiener Zinner und der Niederländer Louis Joseph Montoyer (gest. in Wien 1800) genannt. Montoyer soll auch das streng klassizistische Schloß Laeken (1782—84), dieses aber nach dem Entwurfe des Bauherrn, des Prinzen Albert von Sachsen-Teschen, ausgeführt haben. Alles das war recht stattlich und annehmbar, trug aber kein national-belgisches Gepräge mehr.

2. Die belgische Bildnerei des 18. Jahrhunderts.

Die belgische Bildnerei dieses Zeitalters lag immer noch in geübten, erfahrenen, durch lange Überlieferung geschulten Händen. Immer noch fanden tüchtige, wenn auch nicht von eigenem Feuer durchglühte belgische Bildhauer im Ausland lohnendes Unterkommen, wie Scheemakers, Rysbrack und Nollekens (S. 489) in London, Peter Anton Verschaffelt von Gent (1710—93) in München, Jan Peter Anton Tassaert von Antwerpen (1727 bis 1788) in Berlin. Immer noch aber kehrten auch zahlreiche Meister von Rom und Paris, wohin sie ihre Lehr- und Wanderjahre geführt, nach Belgien zurück, wo das Bedürfnis der Kirchen, sich mit Altären, Kanzeln, Heiligengestalten und Grabmälern zu schmücken, den besten von ihnen reichliche Arbeit verschaffte.

Der „Rubenssche" Stil lebte namentlich in der Schule Lucas Faid'herbes (S. 327) weiter. Faid'herbes Schüler Boeckstuyns von Mecheln, der 1734 starb, kennen wir bereits (S. 327). Boeckstuyns' bedeutendster Schüler war Theodor Verhaghen von Mecheln (1701 bis 1759), zu dessen tüchtigsten Schöpfungen die vier kraftvoll herausgearbeiteten Kirchenväter in der Kathedrale, die holzgeschnitzte Kanzel mit dem Guten Hirten (1741) in der Johanniskirche und die berühmte Kanzel in Notre-Dame-d'Hanswyck zu Mecheln gehören. Diese Kanzel (1743—46) baut sich in Gestalt eines Riesenbaumes auf, an dessen Fuß der Zorn

Gottes über den Sündenfall mit realistischem Schwunge dargestellt ist, während in seiner Krone die Wolke schwebt, die die Mutter Gottes gen Himmel trägt.

Der Genter Hauptmeister der Zeit aber war **Laurent Delvaux** (1696—1778), ein Schüler älterer Genter Meister, der seine Ausbildung in Rom vollendete und zahlreiche Arbeiten für England und Deutschland, die meisten aber von Nivelles aus, wo er sich niedergelassen hatte, für verschiedene belgische Städte schuf. Als sein Hauptwerk gilt die noch sehr barock empfundene, aus Holz und Marmor zusammengesetzte Kanzel in Saint Bavo zu Gent (1745). Die großen Marmorgestalten zu ebener Erde stellen die „Zeit“ als Greis dar, der, unter einem Baume eingeschlafen, von der „Wahrheit“ geweckt und auf Christus hingewiesen wird. Die Reliefmedaillons an der Kanzelbrüstung bringen die Geburt Christi und die Büste des hl. Bavo, die Bekehrung Pauli und die Büste des Bischofs Anton Triest. In Brüssel schmückte Delvaux den Treppenaufgang des „Alten Hofes“ (des jetzigen Staatsarchivs) mit einer berühmten Herkulesstatue, die doch nur eine verunglückte Nachahmung des farnesischen Herkules (Bd. I, S. 361 und 363) ist, schuf er den Joseph mit dem Jesusknaben für die Kirche Saint-Jacques-sur-Caudenberg und lieferte er für den Königspark die Standbilder der Flora und der Pomona. Im Brüsseler Museum steht seine Gruppe der drei theologischen Tugenden. Jedenfalls war er einer der geschicktesten Meister der belgischen Nachblüte. Die klassizistischen Regungen, die belgische Kunstschriftsteller ihm zuschreiben, sind aber schwer zu entdecken.

Der erste klassizistische belgische Bildhauer war der Brüsseler **Jacques Berger** (1693 bis 1756), der ein Schüler Nicolas Coustous (S. 272) in Paris gewesen war. Im alten Stil ist noch sein Grabdenkmal des Bischofs Jean Baptiste de Smet in der Bavokirche zu Gent gehalten. Als sein und Belgiens erstes klassizistisches Bildwerk aber gilt die allegorische Gruppe auf seinem kleinen Brunnen von 1752, der die Place du Grand-Sablon in Brüssel schmückt. Zwischen Kindergestalten sitzt Minerva, deren Schild die Reliefbildnisse des österreichischen Herrscherpaares trägt. Eines der Knäblein bläst die Ruhmesfanfare. Hier von griechischem Neuklassizismus zu reden, ist jedoch verfehlt. Es ist eine kalte Nachahmung des älteren französischen Klassizismus.

Fortschreitender Klassizismus spricht sich dann in den Werken **Charles François van Pouckes** (1740—1809) und **Gilles Lambert Godecharles** (1750—1835) aus. Poucke, den wir in Paris, in Rom und in Wien treffen, ließ sich schließlich in Gent nieder, wo er z. B. 1779 die Riesenstandbilder der Apostel Petrus und Paulus für Saint Bavo, 1782 das schöne Grabmonument für Gerard van Eersel mit der gepriesenen, Canovas Schöpfungen an die Seite gesetzten Gestalt der „Beredsamkeit“ in derselben Kirche, 1787 die mit Reliefs geschmückte, einfach-strenge Kanzel der Jakobskirche schuf. Godecharle, der ein Schüler Delvaux' war, ließ sich in Brüssel nieder, wo er 1780 Guimards Brabanter Ständehaus an der Rue de la Loi mit einem klassizistischen Giebelrelief schmückte. Dieses zeigt die Gerechtigkeit zwischen der Beständigkeit und der Religion im Begriffe, die Tugenden zu belohnen, die Laster zu bestrafen. Mit einem allegorischen Hochrelief schmückte er auch den Giebel jenes Schlosses zu Laeken, in dessen Ehrenvorsaal er zwischen den zwölf korinthischen Säulen, die die Kuppel tragen, seine zwölf Reliefs mit Monatsdarstellungen anbrachte. Im Park zu Brüssel stehen seine Gruppen des Handels und der Künste. Die Kirche Saint-Jacques-sur-Caudenberg besitzt seine Gestalten des Alten und des Neuen Testaments. Im Brüsseler Museum zeigen seine Büsten Napoleons als „premier consul“, des Bildhauers Delvaux und des Malers Lens die ihm eigentümliche Mischung von strenger, vermeintlich griechischer Stilisierung mit scharfer

Beobachtung des Lebens. Godecharle wurde seinerzeit als klassischer Meister gefeiert; und noch 1881 wurde im Park zu Brüssel zu seinem Gedächtnis eine allegorische Gestalt von Vinçotte aufgestellt.

3. Die belgische Malerei des 18. Jahrhunderts.

An Malern war gerade in Belgien während des 18. Jahrhunderts kein Mangel. Aber gerade die belgische Malerei dieses Zeitalters verlief sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die wir kennen lernen werden, seicht und matt im Sande. Inhaltlich wie technisch wurde mit den alten Formeln, Rezepten und Überlieferungen weitergearbeitet. Aus der Schar der belgischen Maler, die die Rubenssche Überlieferung hochhielten, ragen nur Peter Joseph Verhaghen (1728—1811) und Willem Jacob Herreyns (1743—1827) hervor. Verhaghen, der Hofmaler Maria Theresias war, wenn er auch meist in Löwen arbeitete, strebte nach engem Anschluß an Rubens; aber seine Formensprache nahm doch unwillkürlich etwas von den kalten Umrissen, seine Pinselführung etwas von der leeren Glätte, seine Farbengebung etwas von der harten Buntheit der neuen Moderichtung an. Genannt seien seine große Darstellung im Tempel (1767) im Genter Museum, sein hl. Stephan, die päpstliche Gesandtschaft empfangend (1770), in der Wiener Galerie und seine „Verstoßung der Hagar" im Antwerpener Museum. Herreyns war Hofmaler des Königs Gustav III. von Schweden, wirkte aber als Akademiedirektor in Antwerpen. Auch in seinen Bildern lebt noch ein Abglanz von Rubens' Linienfluß und Farbenpracht. Das Antwerpener Museum besitzt, außer einigen Bildnissen, eine große „Kreuzigung", das Brüsseler Museum eine tüchtige „Anbetung der Könige" von seiner Hand. Sein kühleres Emmausbild in der Antwerpener Kathedrale ist erst 1808 gemalt.

Die Nachzügler auf dem Gebiete der flämischen Sittenmalerei, wie Balthasar van den Bossche (1681—1715), Jan Josef Horemans der Ältere (1682—1759) und sein gleichnamiger Sohn (1714 bis nach 1790), und die Verwässerer der belgischen Landschafts- und Schlachtenmalerei, wie Theobald Michau (1676—1765), Karel Breydel (1678—1733), Frans Breydel (1679—1750), Karel van Falens (1683—1753) und Peter Jan van Regemorter (1755—1830), laden uns nicht zum Verweilen ein. Höchstens der Landschafter Jean Baptiste Juppin von Namur (1678—1729), ein Nachahmer Dughets, der z. B. die Martinskirche in Lüttich mit biblischen Landschaften schmückte, könnte als einer der letzten Vertreter der belgischen Kirchenlandschaftsmalerei (S. 351 f.) unsere Teilnahme beanspruchen.

Der Umschwung zum Klassizismus prägt sich nur in einem belgischen Geschichtsmaler des 18. Jahrhunderts, der Umschwung zur Natur namentlich in einem Landschafts- und Tiermaler aus. Der Geschichtsmaler ist Andreas Cornelis Lens von Antwerpen (1739—1822), der Hofmaler des Prinzen Karl von Lothringen und Professor der Antwerpener Akademie war. In Rom war er in den Kreisen Winckelmanns und Mengs' zum fanatischen Anhänger der Lehre von der Nachahmung der Griechen geworden; und er suchte, in die Heimat zurückgekehrt, durch seine Lehre und seine Werke den neuen, klassizistischen, in seinen Augen natürlich klassischen Stil zu verbreiten. Er war einer der ältesten, strengsten und folgerichtigsten Neuklassizisten. Von seinen formenkalten, farbennüchternen, völlig unflämischen Bildern seien die „Verkündigung" in der Michaeliskirche zu Gent und die „Ariadne" und das „Bacchusfest" im Brüsseler Museum genannt. Sie erinnern entfernt an Poussin (S. 278).

Der Landschafts- und Tiermaler aber, der zur Natur zurückkehrte, ist Balthasar Pauwel Ommeganck (1755—1826), der Paul Potter (S. 391) seiner Zeit. Mit erstaunlich

unbefangenem und frischem Auge beobachtete er das Leben der zahmen Tierwelt in der meist von hellem Sonnenlicht durchglühten Landschaft; und er verstand es, das Erschaute zu abgerundeten, wirkungsvollen Bildern zu verarbeiten, unter denen die Darstellungen von Schafherden eine Hauptrolle spielen. Man lernt den Meister z. B. im Louvre, im Antwerpener, im Amsterdamer, im Rotterdamer, im Braunschweiger (Abb.) und im Leipziger Museum kennen. Hart genug ist freilich seine Malweise, die sorgfältig auf alle Einzelheiten, wie die Flocken im



Weidelandschaft von Balthasar Pauwel Ommeganck im Museum zu Braunschweig. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Schaffell, eingeht; aber ihre Bildwirkung ist trotzdem oft schlagend; einen Fortschritt in der Beobachtung und der Wiedergabe der Natur bezeichnen Ommeganck Bilder unzweifelhaft; und insofern gehört auch er zu den Bahnbrechern der Kunst des 19. Jahrhunderts.

VI. Die holländische Kunst des 18. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die holländische Baukunst und Bildnerei des 18. Jahrhunderts.

Holland zehrte im 18. Jahrhundert in staatlicher, wirtschaftlicher und künstlerischer Beziehung von dem Vermögen, das es im 17. Jahrhundert dem heimischen Boden und dem Meere, dem er entstammt, in harter Arbeit abgerungen hatte. Von einer holländischen Baukunst und Bildnerei des 18. Jahrhunderts läßt sich kaum reden. Nicht, daß nicht überall im Lande gelegentlich gebaut und gemeißelt oder geschnitzt worden wäre. Aber den Werken fehlte es an selbständigem Charakter und künstlerischem Schwung. Öffentliche Bauten von

Bedeutung waren selten geworden. Die Privatwohnbauten aber, die bei noch wachsendem Reichtum an Großräumigkeit zunahmen, kehrten den nüchternsten Backsteinstil nach außen, um in ihren Innenräumen den aus Frankreich eingeführten Dekorationsarten erst der Zeit Ludwigs XIV., dann der Zeit Ludwigs XV., schließlich der Zeit Ludwigs XVI. zu huldigen. Die Abhängigkeit von Frankreich war bewußt und allgemein.

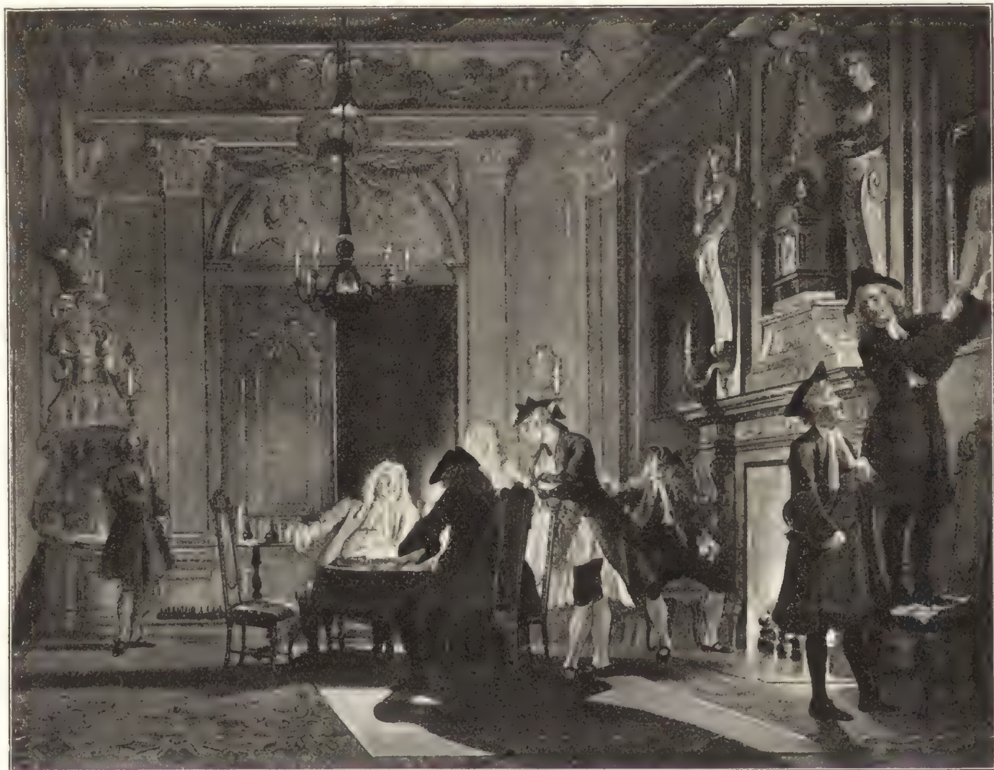
Der glatte Maler Adriaen van der Werff (S. 401) zeigt sich auch als Baumeister vom französischen Klassizismus mit leicht holländischer Färbung beseelt. Wahrscheinlich ist die Börse von Schiedam (1718), deren quadratischer Hof durch dorische und ionische Pilaster gegliedert ist, sicher ist die Börse von Rotterdam (1727) sein Werk. Der Rotterdamer Bau wendet sich, ganz aus Bruchsteinen erbaut, mit drei überkuppelten, durch niedrigere Zwischenflügel verbundenen Pavillons nach außen, umschließt aber einen (später überdeckten) Hof, den Säulenhallen umgeben. Deutlicher den eingeführten Stil Ludwigs XIV. zeigt der Palast des Barons Wassenaer-Oldam im Haag. Weitere Beispiele würden uns nicht weiterbringen. Reste „Chinesischer Kabinette", wie sie gleichzeitig in fürstlichen Wohnbauten Mode wurden, befinden sich im Amsterdamer Reichsmuseum. Als Beispiel des „Zopfstils" der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aber sei der seiner Umgebung immerhin reizvoll eingefügte Paviljoen Welgelegen bei Haarlem genannt, der 1788 als Landhaus eines Amsterdamer Kaufmanns errichtet wurde.

Der letzte namhafte Bildhauer Hollands war Jan Baptist Xavery (1697—1752), der freilich wieder Antwerpener von Geburt, aber Hofbildhauer im Haag war. Seine Standbilder der Gerechtigkeit und der Klugheit am Haager Rathausgiebel schwelgen im hergebrachten Barock. Seine Marmorgrabmäler, die sich meist in holländischen Landkirchen finden, können sich, nach Gallands Ausdruck, „mit den edlen, beseelten Schöpfungen eines Rombout Verhulst (S. 362) nicht mehr vergleichen". Frischer wirkt sein Marmorrelief der geistlichen Dicht- und Tonkunst unter der Brüstung der berühmten, 1735—38 erbauten Orgel der Haarlemer Bavonskirche, am frischesten sein kleiner flöteblasender Satyr (1729) im Amsterdamer Reichsmuseum. Xavery war, wie gesagt, Flame. Die Holländer selbst waren zu Bildhauern nicht eben geschaffen.

2. Die holländische Malerei des 18. Jahrhunderts.

Wenngleich einige bedeutende Meister der nationalen Richtung der holländischen Malerei, wie Rembrandts Schüler Aert de Gelder (S. 387), der 1727 starb, und Ruisdaels großer Schüler Meindert Hobbema (S. 389), der 1707 starb, noch ins 18. Jahrhundert hinein lebten, so hatte Holland sich unter dem Einfluß der Schöpfungen und der Schriften des Lütticher Klassizisten Gerard Lairesse (S. 347), der 1711 in Amsterdam starb, um 1700 doch bereits der frischen, breiten Pinselführung und der schöpferischen Unmittelbarkeit seiner großen Zeit entwöhnt, um mit spitzem Pinsel glatte, formenkalte Bilder in die Welt zu setzen. Adriaen van der Werff (S. 401; gest. 1722) und Willem van Mieris (S. 395; gest. 1747) sind Typen dieser Richtung, der in der Landschaftsmalerei die glatten Idealbilder Johannes Glaubers (1646—1726), Isack Moucherons (1671—1744) und Jan van Huysums (S. 392; gest. 1749), aber auch die feinen Städtebilder Jan van der Heydes (S. 392; gest. 1712) folgten. In der Blumenmalerei gehören die Bilder Coenraet Roepels (1678—1748) und jenes Jan van Huysum hierher, wogegen die Blumenmalerin Rachel Ruysch (S. 392; gest. 1750) ihre ebenfalls sorgfältigst ausgeführten Blumenstücke doch noch mit glühender Färbung und einheitlicher Haltung auszustatten verstand. Die matten Nachahmer dieser und anderer Nachzügler durchs 18. Jahrhundert hindurch zu verfolgen, dürfen wir uns nicht zumuten.

Nicht übergehen können wir indessen den in Antwerpen ausgebildeten Historienmaler und Radierer Jakob de Wit von Amsterdam (1695—1754), dessen grau in grau gehaltene, Steinreliefs täuschend nachahmende Dekorationsstücke man im ehemaligen Rathause zu Amsterdam, aber auch in den holländischen Museen und in Dresden kennen lernt; nennen müssen wir den tüchtigen Bildnismaler Jan Mauritzs Quinckhardt (1688—1772), dessen zahlreiche große Regentenstücke und Einzelbildnisse — ihrer 34 hängen im Amsterdamer Reichsmuseum — im alten Sinne erfaßt, aber in der härteren, bunteren Art des 18. Jahrhunderts



„Erat sermo inter fratres." Gemälde von Cornelis Troost aus der Folge „NERLI" im Haager Museum. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 508.

gemalt sind; erwähnen dürfen wir Isaak Ouwater (1747—93), der, wie schon seine beiden Bilder im Reichsmuseum zeigen, zu den feurigsten Nachfolgern der alten guten Stadtbildmaler gehört. Verweilen aber können wir nur bei zwei holländischen Malern des 18. Jahrhunderts, dem Bildnis- und Sittenmaler Cornelis Troost (1697—1750), über den Verhuell geschrieben, und dem landschaftlichen Tiermaler Johannes Baptist Kobell (1779—1814), dessen Familienbeziehungen Obreen behandelt hat. Cornelis Troosts künstlerischer Stammbaum geht durch Arnold Boonen (1669—1729) und Schalcken (S. 400) auf Samuel van Hoogstraten (S. 387) zurück. Er ist als Öl- und Pastellmaler, als Zeichner und Schaber der einzige holländische Meister seiner Zeit, der das Leben und Treiben, das Sinnen und Trachten seines Volkes anschaulich, eigenartig und geistreich festzuhalten versteht. Seine Regentenstücke, die sich durch ungezwungene Anordnung, durch lebendige Wiedergabe der Persönlichkeiten und durch

zeitgemäße, helle Behandlung der Luft und des Lichtes auszeichnen, lernt man vortrefflich im Amsterdamer Reichsmuseum kennen. Die sieben Vorsteher des Ärztekollegiums (1724), der Anatomieunterricht des Professors Roëll (1728), die acht Regenten des Waisenhauses (1729) und die drei Leiter der Chirurgengilde (1731) stehen hoch über den Durchschnittsleistungen ihrer Zeit. Die Gruppe der vier Kinder, die sich mit einem Äffchen in einem Garten ergehen (1723), blickt frisch und natürlich drein. Sein Selbstbildnis und sein Kniestück des Isaak Sweers sind sprechende Einzelbildnisse des Reichsmuseums. Sein lebensgroßes Kniestück eines Herrn beim Frühstück vor violettem Wandgrunde in Schwerin (1740) spiegelt deutlich das Farbengefühl seiner Zeit wider. Seine „Wochenstube" in Rotterdam ist ein fein beobachtetes, humorvolles Bildchen. Die satirisch angehauchten Pastell- und Guaschbilder des Meisters, die meist bekannte Lust- und Singspielszenen festhalten, lernt man am besten im Haager Museum kennen. Reizend sind die „Epiphaniassänger" und die „Hochzeit von Kloris und Roosje". Packend beziehungsreich schildern die fünf Sittenbilder „NELRI" (1740; Abb. S. 507) die Zusammenkunft von sechs befreundeten Männern bei „Biberius". Stumpfsinnig sitzen sie anfangs da, bis der Wein ihnen die Zunge löst und sie schließlich überwältigt. Die Bilder leiten von Steen (S. 395) zu Hogarth (S. 491) hinüber. Die Technik, in der Pastell und Aquarell sich mischen, ist ebenso geistreich wie die scharfe Beobachtung, Auffassung und Wiedergabe des Lebens.

Im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert steht in Holland kein namhafter Neuklassizist. Hatte hier der französierende Klassizismus Adriaen van der Werffs dem Neuklassizismus doch auch schon seine Hauptzüge vorweggenommen. Aber der Umschwung zu erneuter schlichter Naturbeobachtung spricht sich hier in den landschaftlichen Tierstücken Kobells mit ähnlicher Deutlichkeit aus wie in den belgischen Tierlandschaften Ommegancks (S. 505). Auch Kobell lehnt sich offensichtlich an Potter an; aber auch er versteht, wie schon seine Bilder im Amsterdamer Reichsmuseum zeigen, das hart eindringliche Naturgefühl seiner Zeit mit selbständigem, vielleicht mehr plastischem als malerischem Empfinden zu verkörpern. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts fand die holländische Malerei sich in ihren alten Gleisen wieder.

VII. Die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die deutsche Baukunst des 18. Jahrhunderts.

Im 18. Jahrhundert erwachte Deutschland aus seinem Schlummer. In der Musik und der Dichtkunst schwang es sich zu den höchsten Höhen empor. In der ästhetischen und kunstgeschichtlichen Forschung stellte es sich mit an die Spitze der Bewegung. In der Ausübung der bildenden Künste bewegte es sich freilich noch im Schlepptau der Italiener und Franzosen; aber es bewegte sich doch. Galt ein deutscher Maler, Anton Raphael Mengs, doch vielfach, wenn auch mit Unrecht, für den größten Maler des 18. Jahrhunderts. Lenkten andere gegen Ende dieses Zeitraums doch wirklich selbständig in neue Bahnen ein. Vor allem aber nahm die Baukunst Deutschlands schon im ersten Drittel des Jahrhunderts einen Aufschwung, der die Rückkehr der schöpferischen Kräfte unseres Landes bestätigte. Dem deutschen Boden entsprossen damals so viele prächtige Schlösser weltlicher und geistlicher Fürsten, palastartige Klöster und weiträumige Kirchen wie kaum einem anderen Lande. Die Zersplitterung Deutschlands in unzählige Kleinstaaten begünstigte das Aufflammen verschiedener Bildungsherde; und jedem Höfchen galt es als Pflicht der Selbsterhaltung, wenigstens auf dem Gebiete der Baukunst mit dem tonangebenden französischen Hofe zu wetteifern.

Die italienischen und französischen Bau- und Dekorationskünstler starben im Laufe des 18. Jahrhunderts auf deutschem Boden noch keineswegs aus. Aber die meisten Baumeister, auf deren Schultern die großartige deutsche Bautätigkeit dieses Zeitraums ruhte, waren doch bereits geborene Deutsche, die sich in Rom oder Paris oder in beiden Städten gebildet hatten. Der römische Barockstil blieb die Grundlage des deutschen, namentlich des süddeutschen Barock-



Gaetano Chiaveris katholische Hofkirche in Dresden. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 510.

stils, der durch seine kräftigen Unterschneidungen, seine reichen Gliederungen und seine üppig malerischen Dekorationsmotive ein ausgesprochenes Eigenleben gewann. Das französische Rokoko vermischte sich dann mit dem deutschen Barock zu einer besonderen Formensprache, die sich, derber, kecker, im einzelnen naturalistischer als die französische, hier und da sogar der Außenseiten der Häuser bemächtigte. Zur Verselbständigung und Verbreitung der Rokokoformen in Deutschland trugen am meisten die Ornamentstiche bei, mit denen Augsburger Verleger seit den dreißiger Jahren den deutschen Kunstmarkt überschwemmten. Gelegentlich wird der neue Stil in Deutschland daher auch als „Augsburger Geschmack" bezeichnet. Neben dieser ganzen, Süddeutschland beherrschenden Barock- und Rokokoströmung aber fand, zum

Teil noch mit holländischen Erinnerungen verknüpft, namentlich in Norddeutschland der französische Klassizismus Eingang, der vor dem Einsetzen der wirklichen neuhellenischen Strömung vielfach zu jenen nüchterneren Gestaltungen führte, die man früher als „Zopfstil“ zu bezeichnen pflegte. Schriften von Klöppel und von Zetzsche haben diese norddeutsche Stilentwickelung verfolgt. Den ostasiatischen Einfluß, der sich gelegentlich auch in Deutschland geltend machte, hat Laske geschildert.

Von den italienischen Baumeistern, die bis zur Mitte des Jahrhunderts in Deutschland wirkten, können die Ludwigsburger und Ansbacher Schloßbaumeister, wie Donato Giuseppe Frisoni (gest. 1735), Paolo und Donato Riccardo Retti (1687—1741) und Gabriele Gabrieli (geb. 1671), hier nur gestreift werden. Einflußreicher als sie waren die Mitglieder der weitverzweigten Baumeister- und Dekorationskünstler-Familie Galli Bibiena, die ihre Dienste deutschen Fürsten weihten. Alessandro Galli Bibiena (1687 bis um 1760) stand in kurpfälzischen Diensten. In Mannheim baute er den rechten Flügel des Schlosses und sein Meisterwerk, die Jesuitenkirche, die in eigenartigen, schlanken und gedrängten Barockformen schwelgt. Giuseppe Galli Bibiena (1696—1756) war in Wien, in Dresden und in Berlin, wo er starb, als Theaterbaumeister und Dekorateur beschäftigt. Zu seinen Meisterschöpfungen gehört die durch seinen Sohn Carlo Galli Bibiena (1728 bis nach 1778) vollendete üppige innere Einrichtung und Ausstatung des Opernhauses zu Bayreuth, die übrigens noch nicht als Rokoko, sondern als reichstes italienisches Hochbarock verstanden sein will.

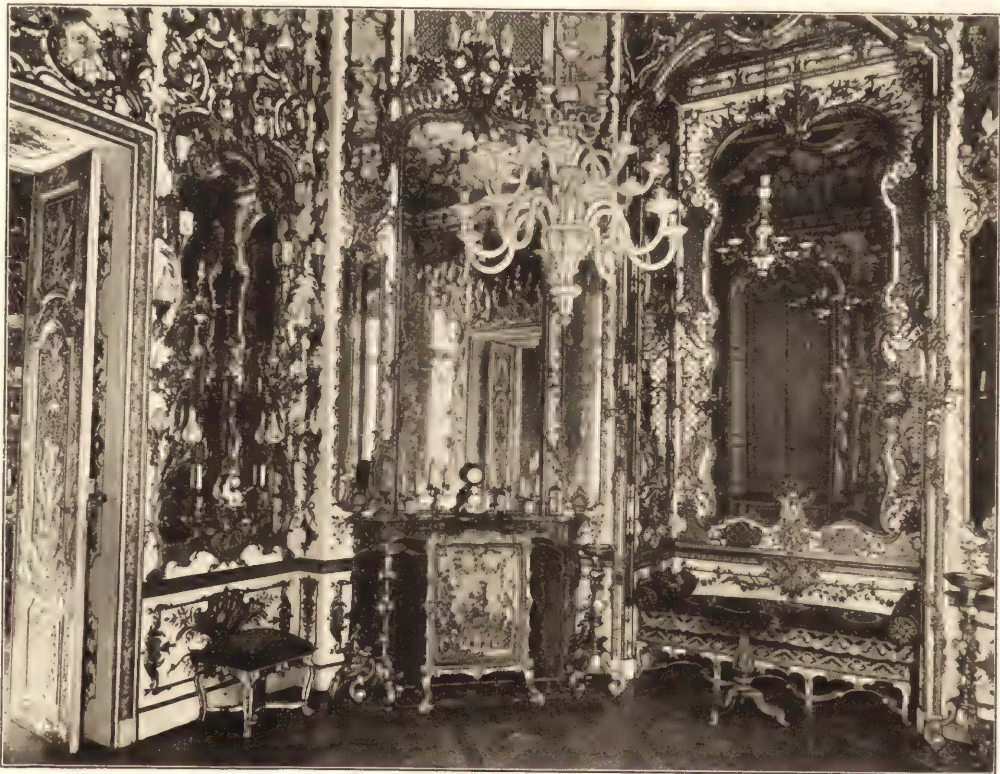
Der bedeutendste italienische Baumeister auf deutschem Boden aber war der Römer Gaetano Chiaveri (1689—1770), der in Warschau tätig war, bis August III. ihm 1738 den Neubau der katholischen Hofkirche in Dresden (Abb. S. 509) übertrug. Dieser eigenartige, 1751 geweihte fünfschiffige Bau, in dessen Kompositordnung sich der ionische Kopf vom korinthischen Akanthus-Hals selbständig abhebt, ist mit seinen aus- und eingeschwungenen Schauseiten, seinem an beiden Enden abgerundeten Hauptsaal, seinen brückenartigen Emporen über den breiten, niedrigen, für Umzüge eingerichteten Seitenschiffen, mit seinem hohen Mittelschiff, das, von außen gesehen, als besonderer Bau emporsteigt, mit seinen Außenbalustraden, die wohlgestellte Heiligenstandbilder schmücken, und mit seinem zweistöckigen offenen Säulenhallenturm, den eine schlanke Zwiebelkuppel krönt, eine höchst persönliche Kunstschöpfung geworden, die den römischen Barockstil nordischem Empfinden annähert und dienstbar macht.

Unter den französischen Bau- und Dekorationsmeistern, die im 18. Jahrhundert in Deutschland wirkten, ragen zunächst die Pariser Zacharias Longuelune (1669—1748) und Jean de Bodt (1670—1745) hervor, von denen jener in Warschau und Dresden, dieser in Berlin und Dresden tätig war. Longuelune war in Dresden und seiner Nachbarschaft am Bau des holländischen (japanischen) Palais, des „Blockhauses“ und des chinesierenden „Wasserpalais“ zu Pillnitz beteiligt, dessen Orangerie ihm zugeschrieben wird; seine künstlerische Kraft aber tritt uns hauptsächlich in seinen erhaltenen Entwürfen entgegen. De Bodt, der Schüler Mansarts in Paris gewesen war, hatte in Berlin den Bau des Zeughauses (S. 410) durch den wirkungsvollen Mittelvorsprung (1767) zum Abschluß gebracht und in Potsdam die Nordseite des Schlosses mit der Kuppel und dem hübschen Portal vollendet, ehe er in Dresden zum Ausbau des holländischen Palais herangezogen wurde.

Den französischen Rokokostil brachte François de Cuvilliés (1698—1768) nach Deutschland, ein Schüler Cottes (S. 440), der seit 1725 in München tätig war, wo er Oberhofbaumeister wurde. Ging er auch von dem echten Rokoko Oppenords und Meissoniers aus,



1. Andreas Schlüters Fassade des Königlichen Schlosses in Berlin.
Nach R. Dohme.



2. François de Cuvillés „Reiches Zimmer" des Münchener Residenzschlosses.
Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz-Berlin.



3. Matthäus Daniel Pöppelmanns „Zwinger" in Dresden.

Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz-Berlin.



4. Das Haus zum Falken in Würzburg.

Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz-Berlin

so gab er diesem doch eine Fülle, eine Kraft und eine Naturfrische, die seinem gleichzeitig durch jenes üppige italienische Hochbarock beeinflußten Stil den besonderen Charakter eines deutschen Rokokos verliehen. Seine Schöpfungen sind, dem Wesen des Rokokos entsprechend, hauptsächlich Innenraum-Ausstattungen. Was er, zum Teil in Verbindung mit dem Deutschen Effner (S. 515), in den sogenannten „reichen Zimmern" (1729 bis 1730) des Münchener Residenzschlosses (Taf. 46, Abb. 2), die Dehio als den Höhepunkt des frühen Rokokos bezeichnet, und in seinem eigensten Werke, dem in weiß-gold-purpurner Pracht strahlenden Münchener Residenztheater, an köstlichem Rokokozierat geschaffen, wird nur durch die berauschende Üppigkeit seiner Ausschmükkung des Kupelschlößchens Amalienburg (1734 — 39) bei Nymphenburg noch übertroffen. Aber wir müssen uns an die deutschen Baumeister halten.



George Bährs Frauenkirche in Dresden. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 512.

Dresden bildete im 18. Jahrhundert in vielen Beziehungen den Mittelpunkt deutschen Kunstlebens. An der Spitze seiner selbständigen Baukunst, über die Steche, Gurlitt, Schumann und Sponsel reiches Material beigebracht haben, steht Matthäus Daniel Pöppelmann (1667—1736), der Rom und Neapel besucht hatte, ehe er 1711 den Bau des Dresdener „Zwingers" (Taf. 46, Abb. 3) begann, eines Festsaalbaues unter freiem Himmel, der für Ritterspiele, Rennen und anderes Schaugepränge mit Arena, Galerien und Erholungsräumen

ausgestattet wurde. Der in seiner Art einzige Bau war 1722 vollendet. Den rechteckigen Haupthof umgeben an drei Seiten Pfeiler- und Bogenhallen, aus denen stattliche Mittel- und Eckpavillons emporragen. Wunderbar rein und edel wirken die Gesamtverhältnisse, zart und kraftvoll zugleich sind die Pilaster, Halbsäulen und Säulen gestaltet, von deren ionisierenden Kompositkapitellen leichte Blütenranken an den Schäften herabhängen, erstaunlich üppig und phantastisch erscheinen die aus einer Fülle tektonisch-dekorativer und plastisch-figürlicher Motive zusammengesetzten Schmuckformen, die die Mittelpavillons mit krausem Reichtum umspinnen und bekrönen. Die mit flachen Bogengiebeln geschmückten Säulenportale erscheinen wie in der Mitte senkrecht durchgeschnitten und wie Türflügel auseinandergeklappt. Atlantenartige Träger in Gestalt faunischer Wesen bilden die Sockel und vertreten im Erdgeschoß der Westpavillons die tragenden Pfeiler. Tolles Leben und heftige Bewegung im einzelnen vermählen sich wunderbar mit der vornehmen Ruhe des Ganzen. Wenn noch Semper den Zwinger als Rokokobau bezeichnete, was schon seiner Entstehungszeit nach untunlich ist, so ist man sich heute einig darüber, in ihm nur eine besonders üppige und persönliche Abwandlung des herrschenden Barockstils durch den genialen deutschen Baumeister zu sehen.

Von Pöppelmanns übrigen Schöpfungen seien noch sein nicht erhaltenes „sächsisches Palais" in Warschau, seine Dresdener Privatpaläste am Jüdenhof 5 und in der Großen Klostergasse 2, seine Dreikönigskirche mit ihrem feinen ovalen Mittelraum und vor allem sein Anteil am „holländischen" Palais (1715—28) hervorgehoben. Dieses zeigt Pöppelmanns Hand an der köstlichen Gartenseite und im Hofe. Die trockene Hauptschauseite aber, über der absichtlich japanisierende Kupferdächer aufragen, rührt von Bodt oder Longuelune her. Mit ihrer Lisenengliederung, ihren Eckpavillons, ihrer gegiebelten korinthischen Mittelsäulenhalle bezeichnet sie den Sieg des französischen Klassizismus in Dresden.

Dresdens zweiter selbständiger deutscher Baumeister, **George Bähr** (1666—1738), schuf die bedeutendste protestantische Kirche Deutschlands, die großartige Frauenkirche (Abb. S. 511), in der die Bemühungen der Zeit um eine dem protestantischen Gottesdienste angemessene Raumbildung und Ausstattung der glücklichsten und monumentalsten Lösung entgegengeführt wurden. Der äußere Grundriß ist quadratisch mit abgeschnittenen Ecken. Der kreisrunde Hauptsaal wird von acht Pfeilern begrenzt, die die Kuppel tragen und die Emporen stützen. Die Kanzel ist *neben* dem Altar angebracht. Die korinthisch gedachten Einzelformen sind etwas trocken durchgebildet. Wunderbar aber steigt die Steinkuppel, unten von vier Ecktürmchen begleitet, aus dem steinernen Dach empor. Das ganze Bauwerk, dessen Kuppel zum Wahrzeichen von Elbflorenz geworden ist, erscheint wie aus einem einzigen Stein gehauen.

Was Bähr auf dem Wege zu dieser eigenartigen Schöpfung an kleineren Kirchen im Sachsenlande geschaffen, kann hier nicht aufgezählt werden. An der Ausführung der Dreikönigskirche war auch er beteiligt.

Auf Pöppelmann und Bähr folgte **Johann Christian Knöffel** (1685—1752), dessen 1900 abgebrochenes Brühlsches Palais, wie das erhaltene Kurländer Palais, im echten Rokokostil ausgestattet war. Der Umschwung zum Klassizismus, der in Dresden 1733 durch ein offenbar gegen den Zwingerstil gerichtetes „Baureglement" eingeläutet wurde, das August III. bei seinem Regierungsantritt erließ, erfolgte hier zunächst im Sinne des französischen Altklassizismus, den schon Bodt und Longuelune mitgebracht hatten. Theoretisch und praktisch aber verhalf ihm hier hauptsächlich **Friedrich August Krubsacius** (1718—90), der 1764 Professor der Baukunst an der 1763 neugestalteten Akademie der Künste wurde, zur

Vorherrschaft. Krubsacius' Schriften folgten hauptsächlich den Anschauungen der Franzosen Cordemoy, Blondel und Briseur, die bereits die Rückkehr zur Einfachheit der Natur gepredigt hatten. Seine Bauten, wie das Schloß Otterwisch bei Leipzig (1752—54) und das „Landhaus" zu Dresden (1755), bringen es bei dieser Gesinnung, die nur durch Verhältnisse wirken wollte, doch nur zu schmuckloser Schwerfälligkeit. Er ist der eigentliche Vertreter der früher als „Zopfstil" bezeichneten Richtung, die Sachsen jahrzehntelang beherrschte.

An der Spitze der künstlerischen Bewegung in Berlin stand beim Eintritt des 18. Jahrhunderts der große Danziger hamburgischer Abkunft Andreas Schlüter (1664—1714), dem Dohme, Gurlitt, Seidel, Wallé und Osborn maßgebende Untersuchungen gewidmet haben. Schlüter, der anfangs Bildhauer gewesen, hatte seine Ausbildung in Danzig erhalten und offenbar auf Wanderungen in Italien und Frankreich vollendet. Als dekorativer Bildhauer war er von König Poniatowski in Warschau beschäftigt, 1694 durch Kurfürst Friedrich III. (König Friedrich I.) nach Berlin berufen worden. Als Architekt nahm er sich zunächst nach Nehrings Tode mit Grünberg des Weiterbaues des Zeughauses (S. 410) an, an dem jedoch nur noch seine gewaltigen Bildwerke in die Erscheinung treten. Ohne die Trophäensträuße auf der krönenden Balustrade fehlte auch diesem Edelbau ein rechter Abschluß. Auch am Bau des Charlottenburger Schlosses war Schlüter beteiligt; 1698 aber wurde er mit dem Um- und Neubau des Berliner Königsschlosses betraut. Sein eigenstes Werk sind die Hauptfassaden am Schloßplatz (Taf. 46, Abb. 1) und am Lustgarten, soweit sie das große Rechteck des inneren Hofes umschließen. Die viergeschossige Schloßplatzfassade mit ihrem mächtigen, später an der nach Westen verlängerten Schauseite wiederholten Eingangstor, über dem vier gewaltige korinthische Säulen die Obergeschosse durchziehen, wirkt in ihrer von großartigen Verhältnissen getragenen Ruhe und Einfachheit wahrhaft majestätisch. Die Lustgartenfassade ist etwas leichter und heiterer gehalten. Wunderbar reich und prächtig, durch und durch plastisch empfunden, sind die Höfe und die an sie angrenzenden Treppenhäuser in den reifsten, mit norddeutschem Ernst neugestalteten Barockformen durchgebildet. Am prächtigsten aber wirkt die unter Schlüters Leitung ausgeführte Innenausstattung einiger Haupträume des Schlosses. In Stuck und Holz, in Malerei und Vergoldung ist überall der mit überquellender Phantasie gestaltete Deckenschmuck ausgeführt. Aus allen Motiven der Barockornamentik zusammengesetzt, ist er doch stets selbständig erfunden, vielfach mit Adlern und Kronen und plastischem Bildwerk durchsetzt. Im „Rittersaal" erreichte diese Pracht ihre höchste Höhe. Von Schlüters späteren Berliner Bauten hat sich das reizvoll schlichte und doch eigenartige Landhaus der Dorotheenstraße erhalten, das, 1712 errichtet, seit 1779 die Freimaurerloge Royal York beherbergt. Die anmutige konstruktive Unbekümmertheit des Rokokos schickt in diesem späten Bau Schlüters schon ihre Strahlen voraus. Der Münzturm, der, weil sein Einsturz drohte, 1706 abgetragen werden mußte, veranschaulichte die innigste Durchdringung des italienischen Barocks mit deutschem Geiste. Sein Sturz wurde Schlüters Sturz. Die Berufung des Meisters nach Petersburg, die 1713 erfolgte, erschien ihm als Befreiung; doch schon im nächsten Jahre ereilte ihn dort der Tod. Auf seine bildnerischen Schöpfungen kommen wir zurück.

Schlüters Nachfolger, der Schwede Johann Friedrich Freiherr von Eosander (Eosander von Goethe; um 1670—1729), verlängerte beide Schloßfassaden Schlüters in dessen Formensprache, nahm ihnen durch die Verdoppelung ihrer Portale aber die Geschlossenheit der Wirkung. Dagegen versah er, wie heute wieder zugegeben wird, die Westseite mit dem Riesenportal, das als mächtige Nachbildung des römischen Septimius-Severus-Bogens

erscheint. Von seinen eigenen Bauten seien das zierliche Prunkschloß Monbijou bei Berlin und das nette Schlößchen Übigau bei Dresden genannt. Eosander erscheint uns nicht sowohl barocker als nüchterner denn Schlüter, dessen Größe ihm fehlt.

Unter Friedrich dem Großen zog der französische Rokokogeist in Berlin und Potsdam ein, um sich gerade hier im Äußeren der Bauwerke zu klassizistischer Nüchternheit zu verflüchtigen, aber auch in ihrem Inneren bei launischster Ungebundenheit eine gewisse kühle Zurückhaltung zu bewahren. Der Hauptmeister dieser friderizianischen Kunst, die Seidel und Klöppel uns näher gebracht haben, war Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699—1753). Um 1750 stand sein Berliner Hauptbau, das Opernhaus, fertig da: ein strenger, langer Rechteckbau, dessen Langseiten-Mitten durch je sechs durchgehende korinthische Pilaster ausgezeichnet sind, während die Eingangsseite als korinthische Giebeltempelhalle wirken will, das Innere aber die übermütigste Rokokolaune entfaltet. In Potsdam ist nach Knobelsdorffs Plänen das Schloß Sanssouci erbaut, dessen Inneres ebenfalls in üppigen Rokokoformen prangt.

Einen Rückschritt zur Nüchternheit brachte der Holländer Johann Boumann der Ältere (1706—76), der Erbauer des holländischen Backsteinviertels in Potsdam, der Schöpfer des langweilig-biederen Berliner „Doms" (1747—50), der jetzt durch Raschdorfs äußerlich glänzenderen Renaissancebau ersetzt ist, aber auch der ehemaligen Kunstakademie und des stattlichen Palais des Prinzen Heinrich, in das die Universität verlegt wurde. Auf Boumann folgte schon der Mannheimer Karl von Gontard (1736—1802), der den Klassizismus noch mit einer gewissen barocken Grundempfindung vereinigte. Seine Schöpfung sind die beiden Kuppelkirchen (1780—85) des Gendarmenmarktes, die mit ihren korinthischen Giebelhallen und ihren säulenumkränzten Kuppeltrommeln die stattlichsten Dekorationsstücke des weiträumigen Rechtecks bilden. Sein Werk sind die „Leipziger Kolonnaden" (1776) und die „Königskolonnaden", die dem alten Berlin vortrefflich angepaßt waren. Seine reizvollsten Arbeiten aber sind die sogenannten „Communs" am neuen Palais zu Potsdam, jene anmutigen, durch einen halbrunden Säulengang verbundenen Kuppelbauten, die zu Wirtschaftszwecken bestimmt waren.

Dem Neuklassizismus im Sinne des französischen „Empire" verhalf dann Johann Gotthard Langhans (1733—1808) mit seinem Brandenburger Tor (1788—91) in Berlin zum Durchbruch. Die Propyläen von Athen sollten nach Berlin verpflanzt werden; und kamen dabei auch noch Mißverständnisse vor, wie die attischen Vasen unter den dorischen Säulen und die Attika statt des Giebels über dem tiefen, fünfachsigen Säulenbau, so trat in der Gesamtempfindung hier doch wirklich altgriechische Schönheit, mit märkischer Strammheit gepaart, in die Erscheinung. Von Schlüter bis Langhans war ein weiter Weg gewesen. Berlin aber entwickelte sich auf diesem Wege zu einer der großartigsten Stadtanlagen Europas.

In München herrschte vor dem Auftreten Cuvilliés (S. 443) ein üppiger Barockstil, der eine außerordentliche dekorative Kraft entwickelte. An der Spitze dieser Bewegung stand die Künstlerfamilie Asam, deren Angehörige als Maler und Stuckbildner, gelegentlich aber auch als Baumeister Triumphe feierten. Halm hat ihr eine eingehende Untersuchung gewidmet. Ihr Stammvater Hans Georg Asam (um 1649—1711) arbeitete in den Klöstern Benediktbeuren, Tegernsee, Fürstenfeld und Helfenberg. Von seinen Söhnen war Cosmas Damian Asam (1686—1739) hauptsächlich als dekorativer Freskenmaler, Egid Quirin Asam (1692 bis 1750) namentlich als Dekorationsbildhauer bekannt. Ihr Stil wächst mit selbständiger deutscher Erfindungskraft aus der Barockdekoration Cortonas (S. 229) und Berninis (S. 227) hervor. Ihre Schöpfungen sind im ganzen Süden Deutschlands zerstreut. Baukünstlerisch

bedeutender als sie aber war ihr Zeitgenosse Joseph Effner, der 1745 in München starb. Er hatte in Paris und in Italien studiert und gilt auf dekorativem Gebiete als der Schlüter Münchens. Sein Hauptfach war die Ausschmückung innerer Räume, in deren eigenartig üppigem Barock sich französische Anklänge mit der phantasievollen deutsch-italienischen Tonart mischen. Ihm am nächsten stand Johann Gunezrhainer (gest. 1763), der schon 1721 unter ihm arbeitete. Effners bedeutendster Eigenbau ist das Preysingsche Palais in München, dessen gequadertes Erdgeschoß mit seinem vorspringenden Säulenportal dorisch wirkt, während die oberen Stockwerke am gegiebelten Mittelrisalit durch korinthische Pilaster zusammengefaßt werden. Seine ganze Ausstattungskunst aber entfaltete Effner teils mit Cuvillié (S. 510) und Gunezrhainer in der Münchener Residenz, teils allein in den Flügeln des Nymphenburger Schlosses, in der chinesierenden Pagodenburg (1716) und in der zierlichen Badenburg (1718) des Nymphenburger Parkes, namentlich aber im Inneren des neuen Schlosses zu Schleißheim (1722), das mit seinen Wandverzierungen aus weißem Stuck unter farbigen Deckenbildern italienische und französische Erinnerungen mit deutscher Kraft zusammenschweißt. Die Schwere des Barocks ist hier schon aus sich heraus von der Leichtigkeit des Rokokos angehaucht. Die Hauptmeister des spezifisch deutschen, noch halb barocken Rokokos aber waren jene Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam. Ihre baukünstlerische Hauptschöpfung in München ist die einschiffige Johann Nepomuk-Kirche (1733), die durch ihre phantastische Ausschmückung „mit einem wunderbar schimmernden Kleide von Stuckmarmor, Vergoldung und Freskomalerei“ einzig in ihrer Art erscheint und eine besondere deutsche Mittelstufe zwischen dem italienischen Barock und dem französischen Rokoko bezeichnet. Dem Stil der Kirche schließt sich das neben ihr gelegene



Balthasar Neumanns Kaisersaal des Würzburger Residenzschlosses. Nach Photographie der Neuen Photographischen Gesellschaft in Steglitz-Berlin. Vgl. Text, S. 516.

Asamsche Wohnhaus an. Außerhalb Münchens hatte Cosmas Damian Asam bereits 1717 1721 das noch märchenhaftere Kircheninnere des Klosters Weltenburg geschaffen, in dem bereits alles Räumliche ins „Grenzenlose" und „Ahnungsvolle" aufgelöst wird. Näheres über die Rokokokirchen Oberbayerns findet man in Baumeisters Schrift über sie.

Innerhalb der Grenzen des heutigen Königreichs Bayern aber glänzte die fränkische Kunst auch jetzt noch als Mittelsonne, deren Licht in die Rheinlande ausstrahlte. Auf die Dientzenhofer (S. 410), die ihrer fränkischen Heimat treu blieben, brauchen wir nicht zurückzukommen. An ihre Stelle trat **Balthasar Neumann** (1687—1753), über den Ph. Jos. Keller ein Buch geschrieben hat. Neumann gehört zu den größten Baukünstlern, die Deutschland hervorgebracht hat. In Eger geboren, kam er jung nach Würzburg, wo er sich zum Meister entwickelte. Nachdem ihm der Bau des Residenzschlosses in Würzburg (1720) aufgetragen war, ging er nach Frankreich, wo er seinen Entwurf mit Meistern wie Robert de Cotte (S. 440) und Boffrand (S. 442) besprach. Unter seinen Händen entwickelte sich der derbe deutsch-italienische Barockstil zu französischerer Ruhe und Klarheit im Äußeren bei üppiger Mischung von Barock- und Rokokoformen im Inneren. Den Meister schlechthin als Rokokokünstler zu bezeichnen, ist verfehlt. Auch seine Innendekorationen verwenden ihre Fülle selbständig gestalteter Rokokomotive nur im Anschluß an eine noch ziemlich feste Pilasterkonstruktion. Vielfach im Dienste der reichsgräflichen Familie von Schönborn, finden wir ihn nicht nur in Würzburg und Bamberg, sondern auch am Rhein und in Wien beschäftigt. Sein Meisterwerk ist jenes Kraft und Klarheit atmende fürstliche Residenzschloß zu Würzburg (1720—44). Dem Hauptbau entspringen an der Stadtseite zwei mächtig hervortretende Seitenflügel. Trotz der kleinen Zwischengeschosse wirkt das Ganze zweigeschossig. Das Mittelrisalit beherrschen starke Säulenstellungen toskanischer und korinthischer Ordnung. Überschwenglich geschwungen und verziert ist nur der Mittelgiebel. Selbst die reich barocken Fensterumrahmungen bewahren eine innerlich maßvolle Haltung. Am bedeutendsten ist die Innenentwickelung. Die toskanische Vorhalle, das mächtige, mit Tiepolos Fresken (S. 472) geschmückte Treppenhaus, der Kaisersaal (Abb. S. 515), dessen Wände ebenfalls Fresken Tiepolos tragen, und der weiße Saal gehören zu den großartigsten und am üppigsten ausgestatteten Raumgestaltungen Europas. Eine der anmutigsten Bauschöpfungen Deutschlands aber ist Neumanns Schloß zu Bruchsal, das seit 1722 für den Kardinal von Schönborn errichtet wurde. Prächtig ist auch hier vor allem die Entwickelung der Innenräume, am prächtigsten die Ausstattung der Einzelsäle, in denen bei meist bewahrter Pilaster- oder Halbsäulengliederung eine berauschende Fülle reizendster Rokokoverzierungen wuchert. Einige Säle, wie der „grüne Salon", sind im reinsten wirklichen Rokoko gehalten. Die Schlösser zu Würzburg und Bruchsal hat Renard im Zusammenhang behandelt. Weniger umfangreich war Neumanns Mitwirkung am Bau des reich ausgestatteten kurkölnischen Schlosses Brühl, dessen Grundstein 1725 von **Johann Konrad Schlaun** (gest. 1728) gelegt wurde. Neumanns Klosterpalast zu Oberzell (1744) mit seinen prächtigen Treppenhäusern aber ist wieder durch großartige Anlage und edle Bauformen ausgezeichnet. Von den Privathäusern, die dem Meister in Würzburg und Bamberg zugeschrieben werden, rührt jenes reichverzierte „Haus zum Falken" in Würzburg (Tafel 46, Abb. 4), dessen Fassade Geymüller als eine der wenigen im Rokokostil gehaltenen Außenseiten bezeichnete, nicht von Neumann selbst, sondern wahrscheinlich von einem Stuckkünstler seiner Umgebung her.

Von Neumanns kirchlichen Bauten ist zunächst die berühmte Schönbornsche Grabkapelle am Dom zu Würzburg (1721—36) hervorzuheben, ein kreisrunder Kuppelraum, dessen

Hauptreiz noch in seinem edelbarocken Aufbau liegt. Seine kirchliche Hauptschöpfung aber ist die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (seit 1743), die einzig in ihrer Art genannt werden muß. Die Außenseite mit ihren ruhig gegliederten Westtürmen, ihren polygonal geschlossenen Chor- und Querschiffarmen erscheint noch verhältnismäßig einfach. Das Innere dagegen ist von verwirrender und verblüffender Pracht. Die Raumbildung aus ineinandergreifenden Kreisen und Ovalen, die Bündelpfeiler mit korinthischen Halbsäulenvorlagen, die geschwungenen Linien aller wagerechten Gliederungen, die eine berauschende Ornamentik tragen, verraten einen blendenden, blühenden, doch auch selbst- und zielbewußten Zeitstil, der seinesgleichen sucht.


Johann Bernhard Fischers Karlskirche in Wien. Nach R. Dohme. Vgl. Text, S. 518.

Selbstschöpferisch spiegelten auch in Österreich die Wandlungen des Zeitstiles sich wider. An italienischen Baumeistern, die freilich meist schon seit einem Menschenalter in Österreich heimisch gewesen, fehlte es im 18. Jahrhundert auch in Wien nicht. Ludovico Ottavio Burnacini (1636—1707) beherrschte die Wiener Architektur um die Wende der Jahrhunderte. Domenico Martinelli (um 1650—1718) war nach Ilg der Erbauer der beiden großartigen römisch-barocken Paläste des Fürsten Liechtenstein (um 1699—1712). Donato Felice Allio (um 1690—1780) schuf die prächtige Kuppelkirche des Salesianerinnenklosters (1717—30) und das palastartige Abteigebäude zu Klosterneuburg (1730—50). Allio war jedoch schon Schüler des großen deutschen Meisters, der seit dem Ende des 17. Jahrhunderts alle Nebenbuhler aus dem Felde schlug, des Grazers Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656—1723), der, in Rom gebildet, den römischen Barockstil, in antikisierendem und zugleich in deutschem Sinne mit neuem Leben erfüllt, in Salzburg, Wien und Prag zur Geltung brachte. Ilg hat ihm eingehende Untersuchungen gewidmet. Von den Schöpfungen der Salzburger Frühzeit des Meisters zeigt die Universitätskirche (1696—1707) bei aller ihrer Abhängigkeit von Scamozzis Dom (S. 67 und 406) doch in ihrer vorgeschwungenen Fassade den Einfluß

Borrominis (S. 228). Fischers Tätigkeit für Wien begann mit dem Entwurfe des später vielfach veränderten Schlosses Schönbrunn. Dann folgte eine Reihe anderer Wiener Paläste, namentlich das Mansfeld-Fondische, jetzt Schwarzenbergische Palais (1697—1715), dessen Gartenseite mit ihrem halbkreisförmigen Mitteltorbau und der eleganten Säulendurchfahrt nicht minder vornehm erscheint als seine feingegliederte Hoffassade, und das Winterpalais des Prinzen Eugen (seit 1703), das trotz seines barocken Anstrichs mit seinem herrlichen, von Atlanten statt der Säulen getragenen Treppenhause zu den vornehmsten Bauschöpfungen der Zeit gehört. Unter Fischers spätesten und reifsten Werken aber ragt sein kirchlicher Hauptbau, die Karlskirche in Wien (seit 1717; Abb. S. 517), hervor, die trotz ihrer etwas wunderlichen Vermischung barocker Grundempfindung mit antiken Erinnerungen einen reizvollen und malerischen Gesamteindruck macht. Der lang-ovale Kuppelraum, dessen Diagonalachsen in vier kleine ovale Kapellen münden, öffnet sich mit triumphbogenartigen Durchlässen ins Langschiff und ins Querschiff. Wie eine große Theaterdekoration ist dieser eigentlichen Kirche eine Flügelfassade vorgelegt, an deren Ecken zwei niedrige, barock gegiebelte Türme mit Rundbogendurchfahrten angebracht sind, während ihre Mitte durch eine sechssäulige korinthische Giebelhalle von klassisch gemeinter Einfachheit ausgezeichnet ist. Zwischen der Giebelhalle und jedem der Seitentürme aber erheben sich je ein schlanker, runder Glockenturm, die nach Art der Trajanssäule in Rom mit spiralförmig gewundenen Reliefbändern umzogen sind.

Des Meisters Sohn Joseph Emanuel Fischer von Erlach (1695—1742) kommt hauptsächlich für die Anbauten der Wiener Hofburg in Betracht, die mit Fischers Namen verknüpft sind, namentlich für die Hofbibliothek, deren Hauptsaal mit seiner ovalen Kuppelmitte (1726) als „die herrlichste Bücherhalle der Welt" gilt.

Zwölf Jahre jünger als der ältere Fischer von Erlach war der nächst ihm berühmteste Wiener Baumeister des 18. Jahrhunderts, Johann Lukas von Hildebrand (1668—1745), der deutschen Eltern in Genua geboren war. Seine Wiener Hauptbauten sind das Palais Kinsky, jener zierliche Barockbau, dessen gequadertes Erdgeschoß mit prächtig bekröntem, von Säulen und Atlanten eingefaßtem Torbau versehen ist, während die Hauptstockwerke durch schlanke, schmuck verzierte, nach unten hermenartig verjüngte korinthische Pilaster zusammengefaßt werden, und das berühmte, reichgegliederte Belvedereschloß (1693—1724), dessen Aufbau von außen durch korinthische Doppelpilaster, durch kräftige Atlantenformen und durch geschwungene Pavillongiebel ebenso kunstvoll ist wie die Raumbildung des Inneren, dessen Hauptsaal sich bis zum dritten Geschoß erhebt.

In Böhmen, wo sich noch im 18. Jahrhundert im Kirchenbau gelegentlich gotische Erinnerungen hervorwagten, wie in den Klosterkirchen zu Sedletz und zu Kladrau (1726 vollendet), beherrschte jetzt Christoph Dientzenhofers (S. 411) Sohn Kilian Ignaz Dientzenhofer (1689—1751) die Baukunst. Beide hat Schmerber besonders behandelt. Seit 1710 soll Kilian Ignaz bei Fischer von Erlach in Wien gearbeitet haben; 1722 kehrte er nach Prag zurück. Hier vollendete er seines Vaters Nikolaikirche (S. 411) und zeigte dann in seiner Karlskirche, daß auch er eine Fassade in malerischen Kurven zu bilden verstand. Seine kirchlichen Hauptbauten aber sind Zentralkirchen, wie die kleine, mit flacher Kuppel bedeckte Ursulinerinnenkirche am Hradschin, die achteckige Kirche des hl. Johann von Nepomuk am Felsen (1730) und die malerische Nikolauskirche in der Altstadt. Von Dientzenhofers Prager Wohnbauten sind das Palais Kinsky, das Palais Goltz und (wenn es von ihm herrührt) das sogenannte Zwergenhaus als Barockbauten Wiener Stils mit zunehmenden Rokokoelementen

zu nennen, die, da sie gestochenen Vorlagen entlehnt wurden, vielfach willkürlich auf die Außenseiten übertragen wurden.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vertrat in Wien Nicolaus Pacassi das eigentliche Rokoko bei seinem Ausbau des Schlosses Schönbrunn, während Jean Nicolas Jadot die Akademie der Wissenschaften (1753—55) mit ihrer weichen Fassadenlinie, ihrem reichen Säulenflur, ihrem prächtigen Festsaal errichtete. Die Umkehr zum Klassizismus aber bereitete sich in den Schöpfungen Ferdinand Hohenbergs von Hetzendorf (1732—90) vor, wie in der Aussichtshalle (Gloriette) auf der Höhe von Schönbrunn und im Palais Fries auf dem Josephplatze. Die Entwickelung vollzieht sich in Deutschland, wenn auch mit starken örtlichen Unterschieden, überall in den gleichen Gleisen. Die Übergänge vom Barock zum Rokoko verschwimmen vielfach. Vom Rokoko aber, das hier besonders zäh ist, erfolgt der Umschwung zum Zopfe und zum Klassizismus mit selbstbewußter Absichtlichkeit.

2. Die deutsche Bildnerei des 18. Jahrhunderts.

Ihre umfangreichste Tätigkeit entfaltete die deutsche Bildnerei dieses Zeitraums im Dienste des baukünstlerischen Raumschmuckes; und ihren Hauptsitz hatte diese dekorative Stuck- und Steinbildnerei in Süddeutschland, wo es die Wände, Decken und Altäre zahlreicher neuerstandener oder umgebauter Schlösser, Klöster und Kirchen auszustatten galt. Ihre überquellende, nur auf die Gesamtwirkung bedachte, im einzelnen gezierte Formensprache bewegte sich fast ausschließlich in den Gleisen der italienischen Schule Berninis. Waren ihre Meister aber im 17. Jahrhundert auch größtenteils noch Italiener gewesen, so traten jetzt Deutsche an deren Stelle. Der Stammsitz dieser süddeutschen Stukkatorenschule war Wessobrunn. Aus den zahlreichen Meistern dieser Schule hebt sich zunächst Egid Quirin Asam (S. 515), der in Tegernsee geborene, in Rom weitergebildete Meister heraus, der verschiedene süddeutsche Städte mit seinen glänzenden Schöpfungen füllte. Seine dekorativen und statuarischen Bildwerke im Freisinger Dom, in der Klosterkirche zu Weltenburg und in der Johanneskirche zu München zeichnen sich durch freien, feinen Linienfluß aus, behaupten ihren Platz aber eben doch nur innerhalb der rauschenden Gesamtdekoration. Noch bedeutender als er war Peter Wagner (geb. 1730), der Bildhauer des Würzburger Residenzschlosses und der benachbarten Landschlösser. Von ihm rühren auch die übertrieben bewegten Passionsgruppen der Stationen auf dem Nikolausberg bei Würzburg her.

Der Geschichte des Kunstgewerbes müssen wir die Leistungen der deutschen Kleinbildnerei des 18. Jahrhunderts, namentlich in der Goldschmiedekunst, der Elfenbeinschnitzerei und dem Bronzeguß, überlassen, über die Sponsel, Scherer und Graul Maßgebendes geschrieben haben. Nur die Porzellanbildnerei ist auf diesem Gebiete eine so entschieden deutsche Erfindung und Kunstübung, daß die deutsche Kunstgeschichte sie nicht übergehen kann. Die Geschichte der Erfindung des europäischen Porzellans haben z. B. Berling, Zimmermann und Lehnert anschaulich geschildert.

Wenngleich die Versuche, das chinesische Porzellan nachzuahmen oder nachzuerfinden, schon seit dem Ende des 16. Jahrhunderts an verschiedenen Orten Europas zur Herstellung des unechten, „weichen", sogenannten Frittenporzellans (dessen Masse aus verschiedenen Stoffen zusammengeschmolzen wurde) geführt hatte, wie es 1675 in Rouen, 1695 in Lille angefertigt wurde, so wurde das eigentliche, echte, aus Kaolin und Feldspat bereitete Porzellan doch erst 1709 von

Johann Gottfried Böttger (1662—1719) in Dresden nacherfunden. Feines Hartporzellan wurde hier seit 1715 hergestellt. Die Erzeugnisse der in Meißen gegründeten Königlichen Porzellanfabrik fanden reißenden Absatz. Allmählich aber, hauptsächlich durch Überläufer, verbreitete sich ihr Geheimnis in ganz Europa; zunächst, schon 1719, gelangte es nach Wien. In Frankreich wurde jedoch erst 1745 zu Vincennes das erste Hartporzellan erzeugt; und erst 1779 kam in Sèvres die Fabrikation des echten Porzellans in Fluß. Meißen wußte seinen Vorsprung auszunutzen, und die dortige königliche Manufaktur hatte das Glück, Künstler zu finden, die dem Meißener Porzellan den ausgeprägten Charakter einer zeitgemäßen Kleinkunst verliehen. Rasch ging es von der nachgeahmten chinesischen zur europäisch-barocken, dann zur Formensprache des Rokokos über. Die Anmut, die Liebenswürdigkeit, die Tändelsucht des Rokokotums spricht sich nirgends so keck, klar und unumwunden aus wie in der Meißener Porzellanbildnerei. Handelte es sich selbst während der zweiten, der „malerischen" Periode Meißens (1719—35) im wesentlichen nur um den farbigen Schmuck von Gefäßen und Geschirren, so waren doch auch schon damals für die kurfürstlichen Gärten Dresdens zahlreiche lebensgroße Porzellantiere, zahme wie wilde, geschaffen worden, die die Marmorgestalten ersetzen wollten. Aber erst in der dritten, der „plastischen" Periode Meißens (1735—56) gelang es dem Bildner Johann Joachim Kändler (1706—75), den Porzellanfiguren oder -gruppen, die vorzugsweise Schäfer und Schäferinnen, aber auch alle möglichen Gestalten des Volks- und Gesellschaftslebens, der alten Mythologie und des christlichen Glaubens in leichter Tönung auf weißem Grunde darstellten, einen künstlerischen Reiz zu verleihen, der in der ganzen Welt nachempfunden und nachgeahmt wurde. Diese Rokokofigürchen und -gruppen, deren Stil erst 1745 vollendet erscheint, bilden in der Tat eine ganze kleine Kunstwelt für sich, die zu den selbständigsten Schöpfungen der deutschen Kunstgeschichte gehört. Der Übergang zum Klassizismus des Stiles Ludwigs XVI. vollzog sich im Meißener Porzellan um 1764 unter den Händen des herbeigerufenen Franzosen Victor Acier (1736—95), dessen weiche, frische Gestalten der Fabrik eine neue Anziehungskraft gaben, aber eigentlich doch nicht der deutschen Kunst zugerechnet werden können. Zum Empirestil ging Meißen unter der Leitung Camillo Marcolinis (1774—1818) über; aber auch jetzt gelangen der elbischen Porzellanplastik noch manche feine Schöpfungen, die sich, wie Christian Adolf Jüchzers (1752—1811) „glücklicher Vater" und „glückliche Mutter", den klassischen Rokokowerken Kändlers würdig anreihen. Der Rokokostil und das Porzellan waren wie geschaffen füreinander; und es war ein Glück für die deutsche Kunst, das ihr seit Dürers Holzschnitten und Kupferstichen nicht widerfahren war, daß es ihr jetzt wieder einmal gelang, für ganz Europa Werke zu erzeugen, in denen Stoff, Technik und Stil wie aus einem Gusse erscheinen.

Auch auf dem Gebiete der Großbildnerei fehlte es im Deutschland des 18. Jahrhunderts nicht an Ausländern. Der bedeutendste Italiener war Lorenzo Matielli (um 1688—1748), dem Hänel einen ausführlichen Aufsatz gewidmet hat. Obgleich er durchaus der Richtung Berninis angehört, konnte Winckelmann in ihm einen Vertreter guter antiker Überlieferungen sehen, die namentlich in seiner Gewandbehandlung hervortraten. Seit 1714 finden wir ihn als Hofbildner in Wien, wo er seit 1725 seine berühmten Arbeiten für die Karlskirche, seit 1728 die Herkulesgruppen in der kaiserlichen Burg schuf. In Dresden erschien er 1738; und gerade seine Dresdener Hauptwerke, wie die Heiligengestalten an den äußeren Balustraden und in den Nischen der katholischen Hofkirche, die sich in so frischem Linienfluß vom Himmel

abheben, und vor allem die prächtige, gestaltenreiche Neptuns- und Meergöttergruppe des Brunnens im Marcolinischen Palaisgarten (jetzt Friedrichstädter Krankenhaus), zeigen ihn als einen Meister nicht nur dekorativ-plastischer Gesamtwirkung, sondern auch der Darstellung menschlicher Gestalten und der Gewandbehandlung als solcher.

Der einflußreichste niederländische Bildhauer, der im 18. Jahrhundert in Deutschland wirkte, war der Antwerpener Pieter Anton Tassaert (1727—88), den Friedrich der Große aus Paris, wo er Schüler Michel Slodtz' (S. 445) gewesen war und ein Standbild Ludwigs XV. geschaffen hatte, 1775 nach Berlin berief. Hier wurde er Direktor der Kunstakademie. Seine Marmorgruppen in den königlichen Schlössern zu Potsdam zeigen den akademisch-französischen Durchschnittsstil der Zeit. Als bahnbrechender Neuerer aber erscheint Tassaert in den Marmorstandbildern der Generale von Seydlitz und Keith (1781 und 1786), die jetzt in der Kadettenanstalt zu Großlichterfelde stehen. Nach der fast ein Jahrhundert alten Gepflogenheit, Fürsten und Feldherren im römischen Theaterkostüm mit Allongeperücke darzustellen, wagte er zuerst es, die Krieger in der wirklichen Uniform ihres Regiments wiederzugeben. Die Umkehr war augenfällig und entscheidend.



Andreas Schlüters Denkmal des Großen Kurfürsten in Berlin. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 522.

Der älteste der namhaften deutschen Bildhauer des 18. Jahrhunderts, Balthasar Permoser (1650—1732), dem Gustav Müller eine gründliche Untersuchung gewidmet hat, war ein in Wien und in Italien im Sinne der Nachfolger Berninis gebildeter Oberbayer, der seit etwa 1680 in Dresden wirkte. Dekorative Standbilder hatte er schon früh für Berlin, Charlottenburg und Wien geschaffen. Seine Haupttätigkeit aber entfaltete er in Dresden. Auf ihn gehen die meisten plastischen Bildwerke am Zwinger, wie die drastischen Hermenatlanten am Wallpavillon, die bewegten Göttergestalten am Mittelpavillon und die gezierten Schönen des „Nymphenbades", zurück. Er schuf die holzgeschnitzte Kanzel der katholischen Hofkirche mit den auf Wolken thronenden Evangelisten. Er arbeitete schon 1703—04 das mächtige Grabmal der Kurfürstin Sophie und ihrer Schwester, das jetzt im Freiberger Dome steht; und endlich setzte er sich selbst das ausdrucksvolle Grabdenkmal mit der Kreuzigung, das den alten katholischen Friedhof schmückt. Eine Anzahl seiner Elfenbeinschnitzwerke bewahrt das Grüne Gewölbe. Fehlt es seinen Gestalten auch an innerem Leben, so gehört er doch zu den geschickten dekorativen Barockmeistern Deutschlands, die nur als solche verstanden sein wollen.

Der deutsche Barockbildhauer aber, der sich über den Zeitstil in den Bereich des Ewiggültigen erhob, war jener von Hamburger Eltern in Danzig geborene Andreas Schlüter (1664—1714), den wir als Baumeister schon kennen gelernt haben (S. 513). Als Bildhauer hat namentlich Seidel ihn gewürdigt. Von Haus aus Bildhauer, hatte Schlüter die Kunst bei

seinem Vater erlernt, in Italien vervollkommnet, zuerst im dekorativen Sinne in Warschau ausgeübt. In Berlin, wohin er 1694 als Hofbildhauer berufen wurde, winkten ihm sofort große monumentale Aufgaben. Sein Bronzestandbild des Kurfürsten Friedrich III., das 1697 gegossen worden, steht jetzt am Schlosse zu Königsberg. Der Fürst ist in römischer Feldherrntracht als auf den Schild gehobener Imperator dargestellt. Hinter der theatralischen Vermummung aber tritt der Mensch, wie er war, lebensvoll genug hervor. Schlüters plastisches Hauptwerk, das gewaltige Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten in Berlin (Abb. S. 521), wurde 1703 von Johann Jacobi gegossen. Das prächtige, mähnenumwallte Pferd ist in leichtem Trabe dargestellt. Der Kurfürst sitzt mit dem Feldherrnstabe in der gesenkten Rechten in römischer Cäsarenkleidung und doch mit der Allongeperücke auf dem Haupte in herrschender Haltung wie angegossen auf dem Pferde. Mit der Linken hält er den Zügel. Daß das Denkmal in der Gestaltung von Roß und Reiter, wie Hermann Voß dargetan, auffallend an Girardons (S. 269) zerstörtes, aber in Cicognaras Umrißstich erhaltenes Reiterbild Ludwigs XIV. erinnert, ist augenscheinlich. Im einzelnen aber ist jeder Zoll selbständig und neu empfunden; und wie das Reiterbild auf dem hohen, an den vier Ecken mit den lebhaft bewegten, von Schlüter entworfenen, von seinen Schülern ausgeführten gefesselten Sklavengestalten geschmückten Sockel dasteht, wie das Ganze fest und einheitlich zusammengeschlossen ist, wie Ruhe und Bewegtheit einander richtig abgewogen ergänzen, das ist einzig in seiner Art. Jedenfalls gehört das Werk zu den gewaltigsten Reiterdenkmälern der Welt und ist, woher auch das Hauptmotiv stammen mag, seinem Gesamteindruck nach von norddeutsch-strammer Empfindung durchglüht. An kirchlichen Arbeiten Schlüters folgte 1703 die Kanzel der Marienkirche in Berlin, eine, abgesehen von den unten stehenden, etwas unorganisch mit ihr verknüpften Engeln, geschlossene Barockschöpfung von guten Verhältnissen, deren bildnerischer Hauptschmuck die wolkenhaft zusammengeballte Engelglorie auf dem Schalldeckel ist. Wie trefflich Schlüter es verstand, seine Bildwerke der Architektur anzupassen, zeigt zunächst sein berühmter plastischer Schmuck des Berliner Zeughauses. Die Krieger- und Trophäengruppen auf dem Dache, die Helme über den Fenstern verleihen dem Äußeren den Ausdruck schmetternden Kriegsrufes. Die köstlichen Masken sterbender Krieger (Abb. S. 523) im inneren Hofe aber, in denen sich alle Schmerzen und Schrecken gewaltsamen Sterbens widerspiegeln, verkörpern die Qualen der Erdensöhne, mit deren Tod das Kriegsglück erkauft wird. Natur und Geist erscheinen in diesen packend-natürlichen, doch tief beseelten Köpfen innig vermählt. Auf die Fülle plastischen Bildwerks, mit dem Schlüters Ausstattung des Berliner Königsschlosses durchwoben ist, ist schon hingewiesen worden. Berühmt sind die vier Weltteile des Rittersaales. Ihnen schließen sich die „Weltteile" des Festsaales der Villa in der Dorotheenstraße (S. 513), etwas leichter gehalten, ebenbürtig an. Zu Schlüters letzten Arbeiten in Berlin aber gehören die Grabmäler Friedrichs I. und seiner Gemahlin im Dom, reich ausgestattete Barocksarkophage, zu deren Füßen allegorische Gestalten zu atmen scheinen. Sein großartiges barockes Stilgefühl wird überall von kraftvollem Naturgefühl getragen.

Unter Schlüters Berliner Schülern und Nachfolgern befanden sich manche tüchtige Bildhauer, die jedoch nicht selbständig hervortraten. Neues Leben brachte erst jener Tassaert (S. 521), dessen Schüler Gottfried Schadow (1764—1850; S. 591) an der Spitze der neuen Richtung der Berliner Schule des 19. Jahrhunderts steht.

Nahezu ein Menschenalter jünger als der große Norddeutsche Andreas Schlüter war der größte süddeutsche Bildhauer des 18. Jahrhunderts, Georg Raphael Donner (1693—1741),

dessen Vaterstadt Eßling in Niederösterreich war. Donner suchte mit Bewußtsein eigene neue Wege, die dem italienischen Barockstil im Sinne des eleganten französischen Klassizismus der Spätzeit Ludwigs XIV. neue Ziele stecken sollten. Zwischen diesen und den neuhellenischen Klassizismus trat noch die ganze Rokokoentwickelung; aber durch seinen Einfluß auf Öser half er das Zeitalter Winckelmanns vorbereiten. Schon Donners lebensgroße Marmorfiguren in Hildebrands Schloß Mirabell zu Salzburg (1726) zeigen ihn seinen neuen Idealen zugewandt. Seine Tätigkeit für den Fürsten Emmerenz Esterházy in Preßburg, der die Bildwerke der Gruftkapelle in der Martinskirche entsprossen, begann 1727. Den späteren Jahren des Meisters gehören die Wiener Hauptwerke an, die ihm seinen großen Namen gemacht haben: die Marmorreliefs am Sakristeibrunnen der Stephanskirche, jetzt im Hofmuseum, der feine Wandbrunnen mit Perseus und Andromeda im ehemaligen Wiener Rathause (1739), besonders aber der berühmte Brunnen am Neuen Markt in Wien, in dessen Mitte die „Fürsichtigkeit" über den mit wasserspeienden Riesenfischen spielenden Kindern thront, während österreichische Flußgottheiten am Rande lagern. Die überschlanken Gestalten erinnern entfernt an die der Schule von Fontainebleau (S. 194f.). Alles strebt in feinem, reinem Linienflusse zusammen.




Masken sterbender Krieger von Andreas Schlüter am Zeughaus in Berlin. Nach R. Dohme.

Der Umschwung zur unmittelbaren Naturanschauung aber vollzog sich in Wien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter den kräftigen Händen Franz Xaver Messerschmidts (1722—83), den man seiner phantastischen Charakterköpfe und packenden Bildnisbüsten wegen den „Hogarth der Bildnerei" genannt hat.

3. Die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts.

Außerordentlich groß ist die Zahl der bekannten deutschen Maler und der deutschen Decken-, Wand-, Altar- und Kabinettbilder des 18. Jahrhunderts. Italienische, französische oder niederländische Meister gaben freilich in manchen Kunstmitten noch den Ton an. Neben ihnen aber traten bald überall deutsche Meister, die in Italien, Frankreich oder den Niederlanden gebildet worden, in den Vordergrund. Staatliche Kunstakademien entstanden an allen Hauptstätten deutscher Gesittung. In den Gemäldegalerien Deutschlands sammelten sich mehr alte Bilder aller Schulen als in den Sammlungen irgendeines anderen Landes. An Lehrern

und an Vorbildern fehlte es in Deutschland also keineswegs. Aber es fehlte an selbständiger nationaler Entwickelung. Die Lehre von der Nachahmung der alten Griechen (Winckelmann) oder von der „eklektischen" Verschmelzung der besten Eigenschaften aller besten alten Meister (Mengs) wurde nun gerade in Deutschland methodisch weiterentwickelt. Gering bleibt daher, trotz der literarischen Wiedererweckung vieler halbvergessenen deutschen Maler jener Tage, die Zahl der deutschen Meister des 18. Jahrhunderts, die die Weiterentwickelung der Malerei selbständig gefördert haben.

Eine umfangreiche, flotte, vornehmlich durch italienische Vorbilder beeinflußte Kuppel-, Decken- und Altarmalerei entfaltete sich namentlich im katholischen Süddeutschland im Anschluß an die großartigen Kloster- und Kirchenbauten (S. 514f.) der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Überzeugende perspektivische Künste, blühende, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt jedoch blasser und lichter werdende Farbenzusammenstellungen, überraschende, nur aufs Ganze gerichtete Licht- und Schattenwirkungen zeichnen diese Malereien aus, die manchmal in echt barocker Art über ihre Rahmen hinausgreifen und in der Zeichnung ihrer Umrisse fast immer über die Bescheidenheit der Natur hinausgehen, aber den natürlichen Reiz der Barock- und Rokokodekorationen einbüßen, wo sie sich unter dem Einfluß der neuen Lehren zu bescheiden bemühen.


Die verlassene Ariadne. Gemälde von Angelika Kauffmann in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

An der Spitze der süddeutschen Dekorationsmaler des 18. Jahrhunderts steht der bayrische Meister Hans Georg Asam (um 1649—1711; S. 514), der schon 1683 die Fresken aus dem Leben Christi in der Klosterkirche zu Benediktbeuren, 1688 bis 1694 die der Klosterkirche zu Tegernsee, 1700—07 die Wandbilder im Schlosse Helfenberg ausführte, bei Licht besehen aber nur als schwächlicher Nachahmer Pozzos (S. 231) erscheint. Von seinen Söhnen kommt als Freskomaler hauptsächlich Cosmas Damian Asam (1686—1739; S. 514) in Betracht, der meistens mit seinem Bruder, dem Stuckbildner Egid Quirin Asam (S. 514), zusammenarbeitete. Zu seinen selbständigsten früheren Werken gehören das Deckenbild der Schloßkapelle (Marter des hl. Maximilian) und das Kuppelgemälde im Treppenhaus (Schmiede Vulkans) des Schleißheimer Schlosses. Seine letzten und üppigsten Schöpfungen befinden sich in der Johanneskirche zu München (1733—35) und in der Klosterkirche zu Weltenburg, wo er starb.

Zu Asams bedeutendsten Schülern gehörte Matthäus Günther oder Gindter (1705 bis 1789), dessen Deckenbilder im Anschluß an Tiepolo in leichter, geistreicher Anordnung eine Fülle malerischer Motive ausspielen und durch die Umrahmungskünste der Wessobrunner Stuckbildner zu Hauptschöpfungen des deutschen Rokokos werden. Zu seinen schönsten Werken

gehören die großen Deckenbilder und Altarblätter der Pfarrkirche zu Amorbach (1745—49), die Sponsel ausführlich veröffentlicht hat.

Von den verwandten bayrischen Meistern sei hier nur noch Johann Zick (1702—62) genannt, dessen Deckenbilder in den Schlössern zu Würzburg und zu Bruchsal sich durchaus der Formensprache des süddeutschen Rokokos bedienen. Sein Sohn Januarius Zick, der 1733 in München geborene, 1797 in Ehrenbreitstein gestorbene kurtrierische Hofmaler aber, der schon bei Mengs in die Schule gegangen war, verpflanzte diesen Stil, klassizistisch durchnüchtert, vollends an den Rhein. Werke seiner Hand sieht man z. B. in der Dreifaltigkeitskirche zu Mannheim, in der Florianskirche und im Residenzschlosse zu Koblenz.

Die meisten dieser bayrischen Maler haben auch Ölbilder, manche auch Radierungen hinterlassen. Ihr Stil verkörpert aber überall mehr die durchschnittliche Zeitempfindung als persönliches Lebensgefühl.

Erst als Kurfürst Karl Theodor 1778 von Mannheim nach München übersiedelte, wurde hier, aus dem Schleißheimer und dem Mannheimer Vorrat mit Bildern versehen, ein Galerieneubau geschaffen. Gleichzeitig tauchten in der Isarstadt neuartige Meister auf, die an die niederländische Sitten- und Landschaftsmalerei anknüpften. Die Hauptmeister dieser Richtung, die Höhn ausführlich besprochen hat, sind Jakob Dorner der Ältere (1741—1813), Ferdinand Kobell (1740—99) und Georg Dillis (1759—1841). In ihrem realistisch gemeinten Übergangsstil leuchtet hier und da eine selbständige Beobachtung des Lichtes auf, die ins 19. Jahrhundert vorausweist. Daneben aber besaß München in Johann Georg von Edlinger aus Graz (1741—1819) einen tüchtigen Bildnismaler, der sich allerdings auch an Rembrandt anlehnte, dabei aber, wie schon seine drei Bilder in der Münchener Pinakothek zeigen, eine eigene künstlerische Auffassung mit unmittelbarer Wiedergabe der Persönlichkeiten und herb-weicher Pinselführung zu verbinden verstand.

In Augsburg blühte neben der dekorativen Fassaden- und Deckenmalerei und dem Rokokoornamentstich eine hauptsächlich durch Georg Philipp Rugendas (1666—1742) vertretene Schlachtenmalerei, die sich geschickt, aber nicht sonderlich selbständig in Jacques Courtois' (S. 278) Spuren bewegte. Ausschließlich Graphiker, hauptsächlich Radierer aber war Rugendas' Schüler Johann Elias Ridinger (1698—1767), der wilde und zahme, ausländische und einheimische Tiere jeder Art in stolzer Ruhe oder leidenschaftlicher Bewegung so lebendig und ausdrucksvoll wiedergab wie kein früherer deutscher Meister.

Daß die Dekorationskünstler ganz Westdeutschlands meistens aus Bayern stammten, haben wir bereits gesehen. Die übrige Entwickelung der westdeutschen Malerei von der Schweiz bis nach Hamburg können wir nur mit raschem Blicke streifen. In der deutschen Schweiz erblühte seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein neues künstlerisches Leben. Heinrich Fueßli von Zürich (1741—1825) ließ seiner ausschweifenden Phantasie, wie wir sahen (S. 499), hauptsächlich in London die Zügel schießen. Angelika Kauffmann von Chur (1741—1807), deren Wirken zuletzt Wilh. Schramm geschildert hat, gehörte in Rom zum Kreise Goethes und war nächst der Vigée-Lebrun (S. 459) die gefeiertste Malerin des 18. Jahrhunderts. Von der klassizistischen Zeitrichtung getragen, verfiel sie einer weichen, farbenblassen, etwas verblasenen Malerei, mit der sie, wie schon ihre beiden weiblichen Bildnisse und ihre verlassene Ariadne in Dresden (Abb. S. 524) zeigen, weibliche Anmut und Zartheit immerhin liebenswürdig zu verkörpern verstand. Auch Salomon Geßner, der Züricher Idyllendichter, Maler und Radierer (1730—88), über den Wölfflin die letzte Monographie geschrieben,

leitet in weichlicher, markloser Weise vom Rokoko zum Klassizismus hinüber. Das zarte, etwas gesuchte Naturgefühl jener Tage fand in ihm seinen begeistertsten Propheten.

Die rheinhessischen und Frankfurter Maler dieser Zeit, von denen selbst der vielseitige, aber unselbständige Darmstädter Hofmaler Johann Konrad Seekatz (1719—68) nur durch Goethes Kindheitserinnerungen einen guten Namen behalten, hatten immerhin eine gewisse örtliche Bedeutung. Der hessische Kupferstecher Georg Wille (1715—1807), der früh nach Paris übersiedelte, brachte es im Fache des reproduktiven reinen Linienstiches zu einem



Goethe in Italien. Gemälde von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Weltruhm, dessen Berechtigung wir kaum noch mitempfinden. Künstlerische Anregungen aber gingen im 18. Jahrhundert auch von Kassel aus. Direktor der 1776 hier gegründeten Kunstakademie wurde bereits ein geborener Hesse, Johann Heinrich Tischbein der Ältere (1722—89), der sich in Paris unter Charles Vanloo, in Venedig unter Piazetta gebildet hatte. Seine Historienbilder, die man in Kasseler Kirchen und in der Kasseler Galerie kennen lernt, suchen die neue klassizistische Haltung nicht ganz überzeugend mit koloristischen Erinnerungen zu verquicken. Ursprünglicher wirken seine fein modellierten Bildnisse. Außer ihm lebten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht weniger als 23 Künstler der hessischen Familie Tischbein; Edm. Michel hat sie zusammenfassend behandelt. Hier können nur noch zwei von ihnen hervorgehoben werden. Johann Friedrich August Tischbein (1750—1812), der Akademiedirektor in Leipzig wurde, gehörte zu den besten Bildnismalern seiner Zeit. Johann

Heinrich Wilhelm Tischbein (1751—1829), dem Alten und Landsberger Schriften gewidmet haben, ist in der Regel gemeint, wenn von Tischbein schlechthin die Rede ist. Auch er gehörte in Rom zum Kreise Goethes, dessen berühmtes Bildnis im Städelschen Institut (Abb. S. 526) genügt hätte, den Maler unsterblich zu machen. Dem Klassizismus verschrieb er sich schon durch das Werk über altgriechische Vasen, das er herausgab. Doch regten sich in ihm, wie sein frühes Bild „Konradin von Schwaben" in der Gothaer Galerie zeigt, neben dem Klassizismus bereits romantische Anwandlungen; und seine vielgenannten 43 „Idyllen" in der Oldenburger Galerie kleiden in der Tat romantische Empfindungen in die Formensprache des Klassizismus. Sein spätes Riesenbild in der Hamburger Kunsthalle (1816), das den Einzug Tettenborns in Hamburg darstellt, ist charakteristisch für den harten Realismus, der hier und da gleichzeitig hereinbrach.

Im übrigen besaß Hamburg wenigstens in Balthasar Denner (1685—1749) einen eigenartigen Bildnismaler, dessen Gemälde noch heute in allen vornehmen Sammlungen Europas zu finden sind. Verstand Denner es, die Köpfe der meist als Brustbilder dargestellten Persönlichkeiten mit photographischer Treue zu erfassen, so ging er in der eindringlichen Wiedergabe aller Einzelheiten und Unebenheiten, aller Falten, Flecke und Härchen der Hautoberfläche doch oft über alles malerische Maß hinaus. Nur in seinen besten Bildern, wie der alten Frau von 1721 und dem alten Mann von 1726 in Wien, der alten Frau von 1724 in London, denen sich ein Dresdener Herrenbildnis (Abb. S. 528) anreiht, erscheint er bei warmer und flüssiger Behandlung als ein Vertreter der Umkehr von leichter Oberflächlichkeit zu treuer Naturbeobachtung.

Der Entwickelung in Westdeutschland ging die Entwickelung im Osten des Reiches, das in Wien, Dresden und Berlin die wichtigsten Kunststätten des 18. Jahrhunderts besaß, einigermaßen parallel.

In den österreichischen Alpenländern entfaltete sich im Dienste des Kloster- und Kirchenbaues eine nicht minder üppige dekorative Fresken- und Altarmalerei als an den bayrischen Alpenabhängen. Italienische, hier vorzugsweise venezianische Vorbilder, befruchteten auch die österreichische Dekorationsmalerei, die sich in den besten Schöpfungen der bedeutendsten Meister zu monumentaler Großkunst auswuchs. Zu den ältesten österreichischen Meistern dieser Art gehört Johann Franz Michael Rottmayr (1660—1730), auf den schon hingewiesen worden ist (S. 416). Er war Schüler Loths in Venedig gewesen. Fest, klar und farbig setzt er seine großen Deckenbilder hin, von denen die Kuppelgemälde der Peterskirche in Wien sich des größten Ansehens erfreuen.

Ein Menschenalter jünger als er waren die drei berühmtesten Wiener Meister dieses Schlages: Daniel Gran (1694—1757), der von Winckelmann gepriesene Schöpfer der glänzenden Kuppelmalereien der Wiener Hofbibliothek, Michelangelo Unterberger (1695 bis 1758; Monographie von Zimmeter), der Meister des lichtdurchflossenen Altarbildes des Todes Marias im Dom zu Brixen, und Paul Troger (1698—1777), dessen Hauptschöpfung der große Saal des Benediktinerstiftes Seitenstetten ist. Einem noch jüngeren Geschlecht aber gehören drei fernere Meister an: Martin Johann Schmidt, Kremser Schmidt genannt (1718—1801; Monographie von A. Mayer), der fruchtbare Schöpfer der Fresken in der Stadtpfarrkirche zu Krems, Anton Franz Maulpertsch (1724—96), dessen schon zahmere Hauptfresken in der Piaristenkirche zu Wien doch noch den Einfluß Tiepolos durchblicken

lassen, und der Tiroler Martin Knoller (1724—1804; Monographie von Popp), der schon in Rom unter den Einfluß Mengs' geraten war, aber den akademischen Klassizismus dieses Meisters in seinen zahlreichen Kirchen- und Palastfresken doch immer wieder mit barocken Erinnerungen und einem fröhlichen Rokokoeinschlag durchsetzte. Akademisch wirken noch seine frühen Altarblätter im Kloster Ettal und in der Minervakirche zu Assisi (1764—65). Eine reiche Tätigkeit entfaltete Knoller dann in Mailand. Die Höhe seiner Kunst aber bezeichnen seine Kuppelmalereien in Volders und Ettal, in Neresheim und Gries (1769—73), seine weltlichen Fresken im Bürgersaal zu München (1773) und im Palast Taxis zu Innsbruck. Knoller war ein Meister von ungewöhnlich vielseitigem Wissen und Können, von großer Leichtigkeit des Schaffens und von reinem, wenngleich etwas herkömmlichem Schönheitsgefühl.

Die Wiener Kunstakademie, die 1726 neu eingerichtet wurde, erhielt in Jakob von Schuppen (1670—1751) einen Schüler Largillières, einen geborenen Franzosen zum ersten Direktor. Die nächsten Akademiedirektoren aber waren Michelangelo Unterberger, Paul Troger und Martin von Meytens (van Mijtens; S. 431), die wir bereits kennen. Die zahlreichen Wiener Landschafter, Sittenbildner, Jagd- und Kriegsmaler dieses Zeitalters, die meist mit der Akademie zusammenhingen, können hier nicht einmal gestreift werden. Genannt werden müssen immerhin einige Bildnismaler, von denen der Preßburger Johann Kupetzky (1667—1740; Monographie von Nyari), der schließlich nach Nürnberg zog, auf eigene Hand rembrandtisierte, Christian Seybold von Mainz (1703—1768) sich mit wirkungsvoller Betonung des Helldunkels an Denners breitere Bilder anlehnte, der Südtiroler Giovanni Balthasar Lampi (1751—1830) den Zeitstil in einschmeichelnder Weichheit und Süßigkeit vertrat.



Balthasar Denners Bildnis eines alten Herrn in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 527.

Der Übergang zum Klassizismus des 19. Jahrhunderts aber vollzog sich in Wien durch Heinrich Füger (1751—1818), der, zu Heilbronn geboren, anfangs Schüler Oesers in Leipzig war, später Akademiedirektor in Wien wurde. Die zahlreichen Bildnisse und köstlichen Miniaturen seiner früheren Zeit sind hauptsächlich im kaiserlichen Privatbesitz zu Wien erhalten. Den eigentlichen Umschwung zur großen klassizistischen Historienmalerei bezeichnet sein „Tod des Germanikus" von 1789 in der Wiener Akademiesammlung.

In Dresden gelangte die Malerei doch erst durch den Pariser Louis Silvestre den Jüngeren (1675—1760), der 1716 von der Seine an die Elbe berufen wurde, zu einer gewissen Blüte. Was er als Wand- und Deckenmaler leistete, leichtflüssig, etwas schal, aber anmutig, zeigen schon seine dekorativen Gemälde im Mathematischen Salon des Zwingers, im Kurländer und im Japanischen Palais. Aber auch der erste Direktor der 1764 neu eingerichteten Kunstakademie, Charles Hutin (1715—76), war Pariser; und ihm folgte der glatte Venezianer Giovanni Battista Casanova (1722—95), neben dem sein Landsmann Bernardo Belotto, genannt Canaletto (1720—80; S. 475), die besten Seiten des italienischen Zeitgeistes vertrat. Übrigens besaß Dresden schon vor Belotto einen selbständigen Ansichtenmaler sächsischer Gegenden in Johann Alexander Thiele (1685—1752). Dieser war sogar älter als der ältere Canaletto (S. 474), mit dessen Bildern die seinen sich allerdings

an malerischem Reiz und künstlerischer Auffassung nicht messen können. In der Galerie befinden sich z. B. Thieles „Kyffhäuser" und ein Freiberger Bergwerk von 1748 und 1749. Immerhin erhoben sich aus dem Durchschnitt der Dresdener Maler des 18. Jahrhunderts einige künstlerische Persönlichkeiten, die ihren Hauptruhm freilich schon zu ihren Lebzeiten dahingenommen haben, hier aber doch nicht übergangen werden können. Thieles Schüler war der Akademieprofessor **Christian Wilhelm Ernst Dietrich** oder **Dietricy** (1712—74) gewesen, der, vielseitig und leichtfertig, nicht nur Bilder jeglicher Art, sondern auch jeglichen Stiles malte und sich in äußerlichster Weise bald an Watteau, bald an Berchem, Poelenburgh oder Ostade, am häufigsten aber an Rembrandt anschloß, der sein Lieblingsmaler war. Schon seine Bilder in der Dresdener Galerie und im Dresdener Schloß zeigen ihn als Nachahmer ödester Art. **Adam Friedrich Oeser** aus Preßburg (1717—99; Monographie von Dürr), der in Wien gelernt hatte, 1749 nach Dresden gezogen und 1763 Akademiedirektor in Leipzig geworden war, wird hauptsächlich wegen seiner Beziehungen zum jungen Goethe genannt, gehörte aber auch zu den frühesten Meistern, die in Deutschland die Lehre von der Schlichtheit und Einfachheit der guten alten Kunst in die Tat umzusetzen trachteten. Berühmt und von Goethe gefeiert war sein Leipziger Bühnenvorhang. Heute lernt man seine kühle, dürftige Art am besten im Museum und in der Nikolaikirche zu Leipzig kennen, die eine Bilderfolge seiner Hand besitzt. Aber auch das Gruppenbildnis der Kinder des Meisters in Dresden zeigt ihn kaum von einer stärkeren Seite.



Amor, einen Pfeil schleifend. Pastell von Anton Raphael Mengs in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

Einflußreicher wurde **Anton Raphael Mengs** (1728 bis 1779), der Sohn des zu Kopenhagen geborenen Miniaturenmalers Ismael Mengs (1690—1764), der seit 1714 Dresdener Hofmaler war. Beiden hat der Verfasser dieses Buches einen Aufsatz gewidmet. Anton Raphael Mengs, den sein Vater schon als dreizehnjährigen Knaben nach Rom geführt hatte, wurde schon 1745 Hofmaler, 1751 Oberhofmaler in Dresden, zehn Jahre später, nachdem er inzwischen meist in Rom gewirkt, erster Maler des Königs von Spanien in Madrid. Rafael und Correggio, namentlich sein Abgott Correggio, waren seine ersten Vorbilder. Eklektisch die Vorzüge aller größten Meister zu einem neuen Ganzen zu verschmelzen, war sein Streben, das er in verschiedenen Schriften auch theoretisch begründete. Als er sich in Rom mit Winckelmann befreundete, trat natürlich auch die Nachahmung der Antike hinzu. Das Ergebnis aller seiner Bestrebungen war ein großes technisches Können und eine bewußte Umkehr von dem malerischen Stil der Barock- und Rokokozeit. Seinerzeit wurde er daher auch als kühner Neuerer gewürdigt. Wie früh er scharfe Beobachtung mit technischer Meisterschaft zu verbinden verstand, zeigen schon die zwölf Pastellbildnisse und der pfeilschleifende Amor der Dresdener Galerie (Abb.), die seinem 17. und seinem 23. Lebensjahre entstammen. Als kirchlicher und weltlicher Geschichtenmaler vollzog er den Umschwung zum Klassizismus in Rom 1757 mit seinem Deckenbild in Sant' Eusebio, das anstatt der „Untersicht" des Barocks wieder den Anblick vom Eingang voraussetzte, und mit seinem „Parnaß" an einer Decke der Villa Albani, der einfach ein an die Decke übertragenes Staffeleibild von antikisierender Formensprache ist (1761). Seine Deckenbilder im Schloß zu Madrid (1761—75), wie die Vergötterung des Herkules

im Wohnzimmer des Königs, die Vergötterung Trajans im Speisesaal, denen sich die Wandbilder der Jahreszeiten im „Salon der Königinmutter“ anreihen, haben neben denen Tiepolos (S. 472) einen schweren Stand, genügen aber schließlich allen Ansprüchen, die anerzogenes Wissen, Können und Wollen zu erfüllen imstande sind. Von seinen Tafelbildern befinden sich die meisten in Madrid, in Petersburg und in Wien. Schon die Himmelfahrt Christi in der katholischen Hofkirche zu Dresden verrät die ganze Kälte, die seine Bilder bei allen ihren verstandesmäßigen konstruierbaren Vorzügen ausströmen.

Zu den frischesten Dresdener Meistern dieses Zeitraums dagegen gehört der Bildnismaler **Anton Graff von Winterthur** (1736—1813), der seit 1766 in Dresden lebte, von wo aus er zahlreiche Kunstreisen nach anderen norddeutschen Städten unternahm. Muther und Vogel haben ihm Schriften gewidmet. Mit Umgehung des Klassizismus bezeichnet Graffs farbige, saftige Bildniskunst, die zahlreiche zeitgenössische Größen verewigte, eine gesunde Umkehr zur unmittelbaren Anschauung und Wiedergabe der Natur, aber auch eine bewußte Aufrechterhaltung der malerischen Pinselführung der guten alten Zeit, die gerade in Deutschland nur allzu rasch verloren ging. Seine meisten Bildnisse befinden sich in der Leipziger Universitätssammlung, in der Dresdener Galerie und zerstreut in sächsischem Privatbesitz. Weicher und empfindsamer, mehr als Sohn des 18. Jahrhunderts im Sinne der Franzosen und Engländer, tritt uns **Christian Leberecht Vogel** (1759—1816) entgegen, dessen meiste Bildnisse sich in sächsischem Privatbesitz erhalten haben. Daß er die Farben malerischer zu mischen und zu vertreiben versteht als die meisten seiner deutschen Zeitgenossen, zeigt schon das bekannte Doppelbildnis seiner spielend am Boden sitzenden Söhnchen in der Dresdener Galerie.

In **Berlin** endlich erhob die Malerei im 18. Jahrhundert ihr Haupt noch nicht so selbständig und gewaltig wie die Baukunst und die Bildnerei unter Schlüter. Zu den Begründern der Kunstakademie, die Friedrich I. hier schon 1694 ins Leben gerufen, gehörte der glatte akademische Holländer **Augustin Terwesten der Ältere** (1649—1711). Die jüngeren Maler, die die Berliner Akademie während des größten Teiles des 18. Jahrhunderts beherrschten, wie Antoine Pesne (S. 459), der 1723 berufen wurde, **Charles Amédée Philippe van Loo** (1719 bis nach 1790), der 1751 Hofmaler Friedrichs des Großen wurde, und **Blaise Nicolas Lesueur** (1716—82), der Pesnes Nachfolger als Akademiedirektor wurde, waren Franzosen von reinstem Wasser. Einige der bedeutendsten preußischen Meister des 18. Jahrhunderts, wie der glänzende Bildnisstecher und stimmungsvolle Radierer **Georg Friedrich Schmidt** (1717—75), der als Hofkupferstecher Friedrichs des Großen nach Paris übersiedelte, und der in Prenzlau geborene, in Neapel als Hofmaler tätige, in Florenz gestorbene, etwas kleinliche und glatte, obgleich von Goethe bewunderte Ansichtenmaler **Johann Philipp Hackert** (1737—1807), flüchteten sich ins Ausland. Der erste einheimische Berliner Akademiedirektor, **Christian Bernhard Rode** (1725—97), der zahlreiche blühende, wenn auch leicht hingeworfene Deckengemälde in Berliner und Potsdamer Schlössern, z. B. im Elisabethsaal des Berliner Residenzschlosses, aber auch manche Altarbilder für Berliner Kirchen geschaffen, war noch ein in Paris gebildeter Rokokokünstler. Der Meister des Umschwungs dagegen, der 1797 Berliner Akademiedirektor wurde, der Danziger **Daniel Chodowiecki** (1726—1809), dessen Hauptmonographie Oettingen geschrieben, war der erste selbständig und national empfindende deutsche Künstler der neuen Zeit. Seine seltenen Gemälde erheben sich allerdings kaum über einen guten Durchschnitt. Seine Radierungen aber, die Engelmann zusammengestellt hat, gehören zu den besten und selbständigsten Blättern ihrer Zeit.

Es sind Buchillustrationen, Almanachsfolgen und Einzelblätter. Den Klassizismus machte Chodowiecki, wo der Gegenstand es mit sich brachte, aus gewisser Entfernung mit. In seinen bürgerlich-sittenbildlichen Darstellungen aber, die seine Stärke bilden, folgte er, wenn auch nicht ganz ohne kleinköpfigen Manierismus, der Natur und dem Leben, die er scharf und treu beobachtete, dem Geiste der Zeit, der sich wirklich geistvoll in seinen Stichen widerspiegelt, und seinem eigensten Empfinden, das sich als schlichtes, treues deutsches Volksempfinden erweist. Zu seinen berühmtesten Einzeldarstellungen gehören die frühen „Bauern" und „Betteljungen", die „Begegnung am Frühlingsmorgen", die „Wachtparade in Potsdam", die „Kinderstube", die „Familiengruppen" (1771) und die beiden „L'hombretische". Zu seinen charakteristischsten Buchillustrationen rechnen wir die zu Lessings „Minna von Barnhelm" (Abb.), zu den berühmtesten Folgen die zwölf brandenburgischen Kriegsszenen (1787), die zwölf Begebenheiten aus der Zeitgeschichte (1792—93), der hogarthisch empfundene „Lebenslauf einer Buhlschwester" (1771), das „Leben eines Liederlichen" (1771), die „Heiratsanträge", die „Totentänze" und die „natürlichen und affektierten Handlungen", in denen die Abkehr von der Überkultur und die Rückkehr zur Natürlichkeit nicht nur gepredigt, sondern auch durch die künstlerische Tat vollzogen wird. Köstliche Handzeichnungenfolgen, wie die „Reise nach Danzig" in der Berliner Akademie, schließen sich an. Chodowiecki erscheint in der Tat als der bedeutsamste deutsche Künstler seiner Zeit; und es verdient volle Beachtung, daß, wie im 15. Jahrhundert, die Erhebung der deutschen Kunst zu ihrem eigensten Können und Wollen abermals auf dem Gebiete der graphischen Künste erfolgte.



Daniel Chodowieckis Radierungen zu Szenen aus dem I. und V. Akt der „Minna von Barnhelm". Nach dem Originalblatt im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden.

VIII. Die skandinavische Kunst des 18. Jahrhunderts.

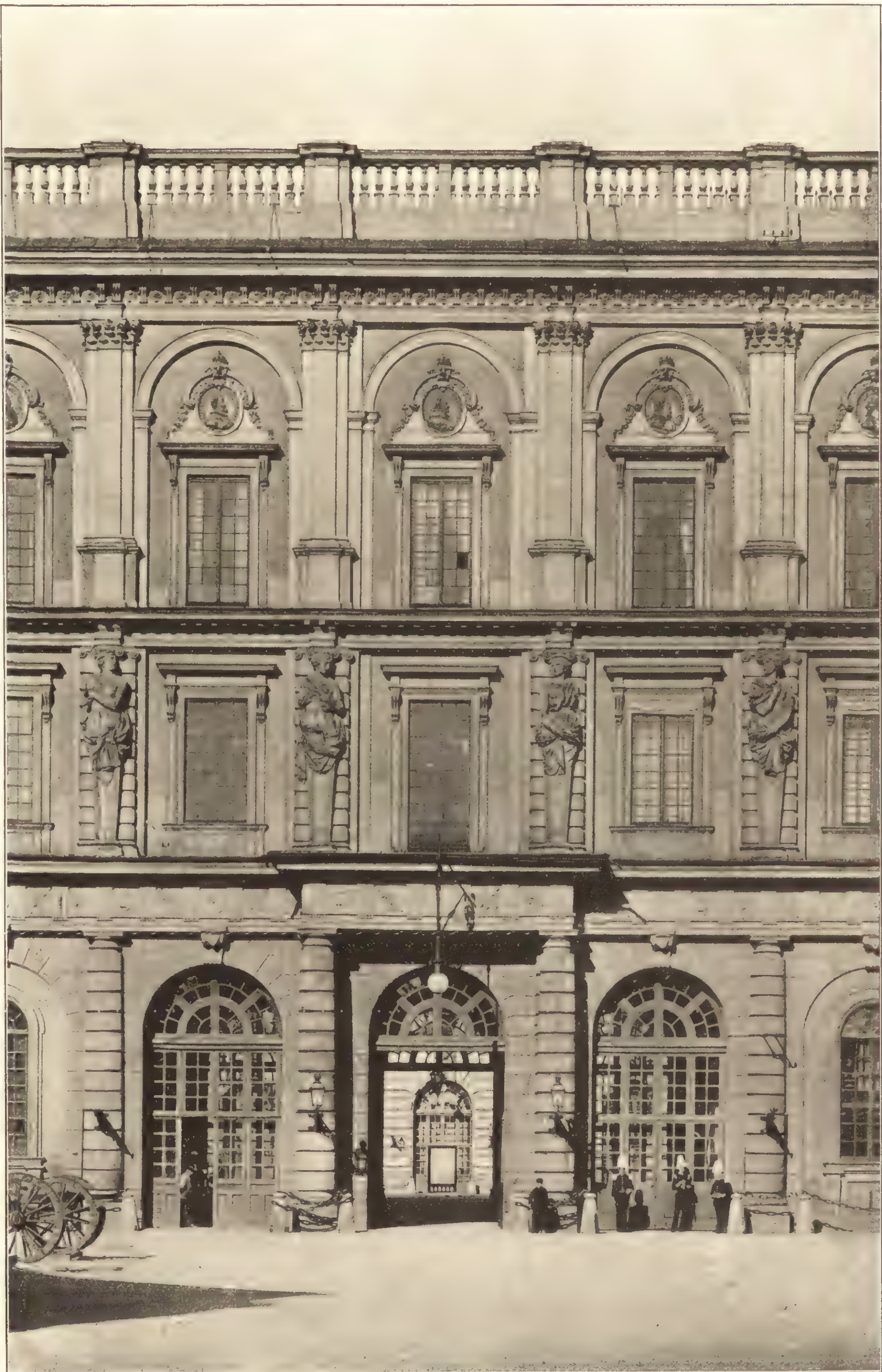
1. Vorbemerkungen. — Die schwedische Kunst des 18. Jahrhunderts.

Was die skandinavischen Reiche in diesem Zeitraum an politischem Einfluß einbüßten, gewannen sie allmählich an wissenschaftlicher und künstlerischer Bedeutung. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts nahmen Schweden und Dänemark bereits selbständig an der Weiterentwickelung der neuzeitlichen Kunst teil; und auf dem Wege dahin lagen dort wie hier tüchtige Leistungen, die durch den Zeitgeist bedingt waren.

Im Mittelpunkt der schwedischen Kunstübung der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stand der Neubau des Königsschlosses zu Stockholm, das nach dem Brande von 1697 durch den bereits in Schweden geborenen Baumeister Nikodemus Tessin den Jüngeren (1654 bis 1728), seinen Sohn und Nachfolger Graf Karl Gustav Tessin (1695—1771) und Freiherrn Karl Horleman (1700—53) errichtet wurde. Im wesentlichen ist es eine Schöpfung des jüngeren Nikodemus Tessin, der seine Formensprache in Rom entwickelt hatte. Vier gleichmäßig geschlossene Hauptseiten umgeben einen großen gleichseitigen Viereckhof. Zwei vorspringende niedrigere Flügel bilden an der Ostseite eine Terrasse über dem Wasser, an der Westseite einen Außenhof mit halbkreisförmigem Abschluß. Die vier über niedrigem Sockelgeschoß dreigeschossigen, mit dem Halbstockwerk über dem Erdgeschoß viergeschossigen Schauseiten sind nur in der Mitte durch Säulen- oder Pilasterstellungen ausgezeichnet. Im Mittelstück der Südfassade fassen korinthische Halbsäulen die beiden unteren Hauptstockwerke, im Mittelteil der Nordseite korinthische Pilaster die beiden oberen Stockwerke zusammen. An der reichen Westfassade zeigt die neunachsige, dreigeschossige Mitteldekoration (Taf. 47, Abb. 1) dorische, in Rustikamäntel gehüllte Halbsäulen im Erdgeschoß, ionische Karyatidenpfeiler im Mittelgeschoß, korinthische Pilasterbündel im Obergeschoß. An der Dekoration der Innenräume arbeiteten vornehmlich der Maler Guillaume Thomas Taraval (1701—58) und der Bildhauer Jacques Philippe Bouchardon (1711—45), ein Bruder des berühmten Edmond Bouchardon (S. 445). Diese jüngere französische Künstlerkolonie trug die Rokokodekoration im Sinne der Oppenord, Boffrand und Meissonier (S. 442) nach Stockholm. An die Stelle der Säulen- oder Pilasterordnungen tritt unter ihren Händen auch im Inneren des Stockholmer Schlosses ein immer zierlicher werdendes, mit Muscheln, Blättern und S-Linien ausgestattetes Rahmenwerk; und der fünfspitzige Polarstern wird als schwedisches Sinnbild auch dekorativ verwendet. Zu den schönsten Innenräumen des Schlosses gehört seine von Tessin und Bouchardon ausgestattete Kapelle (Taf. 47, Abb. 2).

Von den übrigen Bauten des jüngeren Nikodemus Tessin (S. 429) seien als kirchliche Zentralbauten, die auch in Schweden den Sieg davontrugen, die Kirchen zu Kungsör und Karlskrona, als Wohnbauten das Landschloß Stenige und sein eigener Palast in Stockholm genannt.

Die Wohnbauten der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, in dem nach Horlemans Tode Graf Karl Johann Cronstedt (1709—79) und Johann Friedrich Rehn (1717—93) die leitenden Architekten waren, befleißigten sich äußerlicher Schlichtheit. Höchstens in einzelnen Muschel- oder Girlandenansätzen und im reicheren Schnitzwerk der hölzernen Straßentüren kommt die Rokokoornamentik zur Geltung. Der chinesischen Mode brachte der Zeitstil in Stockholm in dem zierlichen Schlößchen Kina im Park von Drottningholm das üblich gewordene Opfer. Der Baumeister aber, der dieses Opfer brachte, war kein Geringerer als Karl Frederik Adelcrantz (1716—96), der im übrigen der neuklassischen, aber freilich noch römisch-, nicht



1 Das Mittelstück der Westfassade von Nikodemus Tessins des Jüngeren Königlichem Schloß in Stockholm.

Nach einem Lichtdruck von A. Frisch in Berlin.



2. Nikodemus Tessins des Jüngeren und Jacques Philippe Bouchardons Schloßkapelle in Stockholm.

Nach einem Lichtdruck von A. Frisch in Berlin.

griechisch-antiken Richtung, die man in Schweden als Stil Gustavs III. bezeichnet, in dem ehemaligen, 1892 durch einen Neubau ersetzten Opernhaus (1775—82) und der vornehmen Adolf Friedrichs-Kirche (1768—74) Geltung verschaffte, deren Kuppel 1783 vollendet wurde.

Für die Förderung der darstellenden Künste in Schweden wurde die 1735 gegründete Zeichenakademie, die 1768 durch Adelcrantz zu einer „wirklichen Maler- und Bildhauerakademie" umgebildet wurde, von Bedeutung. Die Bildhauer, die bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus in Schweden den Ton angaben, waren freilich nach wie vor Franzosen. Neben jenem Jacques Philippe Bouchardon, der Akademiedirektor wurde, blühte besonders Pierre Hubert l'Archevêque in Stockholm. Bouchardon arbeitete hauptsächlich im Königsschlosse. Sein Hauptwerk, das Christus am Ölberg in malerischem Reliefstil empfindungsvoll darstellt, schmückt den Altar der Schloßkapelle. L'Archevêque, angeblich ein Schüler des größeren Bouchardon (S. 445), schuf vor allem zwei Königsbilder für Plätze Stockholms. Vor dem Ritterhaus steht sein schwerfälliges ehernes Standbild Gustav Erikson Wasas (1773), vor dem Theater erhebt sich sein kolossales, wohlabgewogenes Reiterbild Gustav Adolfs II. Dann aber trat ein schwedischer Bildhauer hervor, der zugleich zu den Erneuerern der europäischen Kunst im Sinne der Natur und der Antike und zu den größten Meistern des skandinavischen Nordens gehört. Dieser Meister, Johann Tobias Sergel (1740—1814), war Schüler l'Archevêques in Stockholm gewesen, hatte sich in Paris und Rom weiterentwickelt, sich schließlich aber im Gegensatze zu der „abscheulichen französischen Manier", wie er sagte, seinen eigenen Stil gebildet, der noch härter und herber als der Stil Canovas oder Thorvaldsens zur Antike zurückstrebte. Gerade daß Sergel so viel älter ist als diese beiden Meister, sichert ihm eine bedeutsame kunstgeschichtliche Stellung. Der trocken stilisierte, aber innerlich lebendige schlafende Faun im Stockholmer Nationalmuseum ist sein berühmtestes Werk. Marmorgruppen wie Diomedes und Venus, Mars und Venus, Amor und Psyche, Axel Oxenstierna und die Muse schließen sich an. Auf freiem Platze steht sein kraftvolles, 1808 vollendetes ehernes Standbild Gustavs III. in Stockholm. Durch Sergel trat Schweden plötzlich in die Reihe der selbstschöpferischen Kunstländer ein.

Beherrschte die schwedische Malerei im Übergange zum 18. Jahrhundert der zum Schweden gewordene Hamburger (S. 431) David von Krafft (1655—1724), so hob sich im Verlaufe des Jahrhunderts von dessen Schülern Gustav Lundberg (1699—1786) heraus, der sich in Venedig und Paris hauptsächlich zum Pastellbildnismaler entwickelt hatte. Ziemlich flau und süßlich wirkt sein Bildnis der Königin Luise Ulrike im Stockholmer Museum. Die begabtesten einheimischen schwedischen Maler aber arbeiteten im Auslande. Der Stockholmer Michael Dahl (1656—1743), der Schüler Ehrenstrahls (S. 430) gewesen war, gehörte zu den geschätztesten Londoner Meistern seiner Zeit. Man lernt ihn am besten in der National Portrait Gallery in London kennen; doch besitzt das Stockholmer Museum sein hartes Bildnis Karls XII. Der Malmöer Alexander Roslin (1718—93), über den Fidière gearbeitet, hatte sich in Paris zu einem angesehenen Bildnismaler entwickelt. Auch von seinen Künstlerfahrten nach Stockholm (1773—75) und Petersburg (1775—77) kehrte er zum Seinestrand zurück. Bildnisse seiner Hand sieht man in Versailles und im Louvre, den Herzog von Orléans zu Pferde im Château d'Eu. Das Stockholmer Museum aber besitzt, außer des Meisters Selbstbildnis mit seiner Gattin, z. B. das Gruppenbildnis Gustavs III. mit seinen Brüdern von Roslins Hand. Roslin gehört zu den besseren Durchschnittsmeistern seiner Zeit. Einigen Ruhm

verdankte er der angenehmen „Ähnlichkeit“ der Züge und der stofflich wirkenden Behandlung der Kleiderstoffe seiner Bilder.

Ein holländischer Meister, Martin van Mytens vom Haag (1648—1735), spielte dafür nach Kraffts Tode eine Hauptrolle als Hofmaler in Stockholm. Sein Sohn Martin van Meytens der Jüngere (1695—1770) aber, der in Stockholm geboren war, bildete sich in Holland und Paris weiter und ging dann nach Wien (S. 528), wo er es zu hohem Ansehen und höchsten künstlerischen Würden brachte.

Als wirklich eigenartiger schwedischer Maler der Übergangszeit ins 19. Jahrhundert muß nur noch Per Hörberg (1746—1816) genannt werden, der Bauernjunge, der sich selbst gebildet hatte, bis er, schon 37 Jahre alt, die Stockholmer Akademie besuchen durfte. Aber auch dann blieb er er selbst. Er malte große Altarbilder, auf denen schwedische Typen in schwedischer Tracht erscheinen, und kleinere religiöse Bilder, die ganz von seiner persönlichen Einbildungskraft getragen werden. Als sein Hauptwerk gilt „Christus, Kranke heilend“ in der Kirche zu Vaeringstad. Das Stockholmer Museum besitzt z. B. seine große „Salbung Sauls“ und seine zwölf eigenartigen kleinen Darstellungen des Lebens Christi. Daß Hörbergs Gemälde technisch hart, ja manchmal unbeholfen erscheinen, tut dem Erfindungsreichtum, den sie offenbaren, keinen Abbruch. Jedenfalls ist er in der schwedischen Malerei der Vertreter der Umkehr zu selbständigem Empfinden.

2. Die dänische Kunst des 18. Jahrhunderts.

Selbständiger noch als die schwedische entwickelte sich die dänische Kunst des 18. Jahrhunderts, deren Schauplatz nach wie vor die liebliche, buchenbeschattete Insel Seeland war. Mächtiger noch als Stockholm entfaltete Kopenhagen sich jetzt zu einer neuen, einer modernen Stadt; und gerade seinen Bedarf an Baumeistern konnte Kopenhagen beinahe schon aus eigenem Nachwuchs decken. Der Zusammenhang mit der deutschen, ihrerseits durch Franzosen und Italiener beeinflußten Kunst tritt in den meisten dänischen Kunstschöpfungen dieses Zeitalters zutage. Die bedeutendsten dänischen Baumeister des 18. Jahrhunderts waren Niels oder Nicolai Mathiesen Eigtved (1701—54), der Gehilfe Pöppelmanns (S. 511) in Warschau und Dresden gewesen war, Wien, München und Rom besucht hatte, seine Kräfte aber seit 1736 seiner Heimat widmete, sein Schwiegersohn und Schüler Georg David Anthon (1714 bis 1781) und sein Freund, der Verfasser des „Dänischen Vitruv“, Laurids Lauridsen de Thurah (1706—59), der schon 1733 Oberbaumeister in Kopenhagen wurde. Doch kam man selbst in der Baukunst nicht völlig ohne herbeigerufene Franzosen aus. Für die plastische Ausschmückung des großen Schlosses Christiansborg in Kopenhagen, dessen Neubau das bauliche Hauptunternehmen Dänemarks in der ersten Hälfte des Jahrhunderts war, berief man den französischen Bildhauer Louis Auguste Leclerc, den 1688 geborenen Schüler Coysevox' (S. 270), für die endgültige Feststellung des Entwurfs der großen marmornen Frederikskirche, die als Kopenhagener Kuppelbau mit der Londoner Kathedrale und dem Pariser Pantheon wetteifern sollte, holte man Nicolas Henri Jardin (1720—99), der dem rokokohaften deutschen Barock Eigtveds, Thurahs und Anthons den französischen Neuklassizismus Gabriels (S. 444) gegenüberstellte.

Unter der Regierung Friedrichs IV. (1699—1730) wurde 1725—27 das alte Königsschloß ausgebaut, wurde 1705 die Erlöserkirche errichtet, die erst später durch Thurah ihren eigenartigen, von außen mit einer Wendeltreppe umzogenen „Schneckenturm“ erhielt,

entstanden aber auch das schlichte Schloß Frederiksberg, dessen Schmuck, von dem triumphbogenartigen Eingangstor abgesehen, nur aus nüchtern geohrten Fensterumrahmungen besteht, und das etwas reicher gegliederte Schloß Fredensborg, über dessen zwei Hauptgeschossen sich noch ein kleineres achteckiges Kuppelgeschoß erhebt.

Unter Christian VI. (1730—46) entstand jenes neue Königsschloß Christiansborg in Kopenhagen, dessen erste Entwürfe der König mit seinem deutschen Militärarchitekten Elias David Häuser (gest. 1745) gemacht hatte. Der Bau begann 1732; 1736 wurden Eigtved und Thurah mit dem inneren Ausbau der oberen Stockwerke, Leclerc, von dem auch das Eingangstor herrührte, mit der bildnerischen Ausschmückung betraut; 1740 wurde das Schloß bezogen. Es war ein etwas schwerfälliger Bau in nüchternem Barockstil: Erdgeschoß und Zwischengeschoß gequadert, die beiden Obergeschosse durch Pilaster und Halbsäulen zusammengefaßt, Flachbogengiebel über den Seitenvorsprüngen, ein flacher Dreieckgiebel über dem Mittelvorsprung. Sein schönster Innenraum, der stattliche Rittersaal, dessen untere Hälfte durch korinthische Pilasterpaare gegliedert war, wurde erst später durch Jardin gestaltet. Das Schloß brannte 1794 ab; aber auch der Neubau, den Christian Friedrich Hansen an seiner Stelle errichtete, wurde 1884 ein Raub der Flammen. Von den übrigen Schlössern, die unter Christian VI. entstanden, ist zunächst das nüchtern mit ionischen Pilastern verzierte Schloß Charlottenlund bei Klampenborg, ist sodann das wohlangeordnete Prinzenpalais in Kopenhagen (1743) als schlicht, aber gut gegliederter Bau Eigtveds, ist endlich als selbständiger Bau Thurahs die hübsche „Ermitage" im Tiergarten mit ihrem vorspringenden ionischen Mittelportal im gequaderten Untergeschoß, ihrem korinthischen Pilaster- und Säulenschmuck am Obergeschoß zu nennen. Merkwürdig sind die ausgeschnittenen Ecken dieses Obergeschosses, in denen Freisäulen stehen. Auch das Schloß zu Roeskilde mit seinen üppigen Fensterumrahmungen und das Schloß Hirschholm mit seinen korinthischen Doppelpilastern und seinen Muschel- und Fruchtschnürzieraten sind Schöpfungen Thurahs.

Friedrich V. (1746—66) mied das düstere Schloß Christiansborg. Unter ihm erstand die Friedrichsstadt oder das Amalienborger Viertel. Der achteckige Amalienborgplatz ist als Mittelpunkt dieses Adelsviertels mit vier in gleichem Stile errichteten Palästen geschmückt, die Eigtveds Hauptschöpfung sind. Zwei davon bilden den jetzigen Königspalast, einer ist das Kronprinzenhaus, einer dient als Ministerium des Äußeren. Die Hauptkörper dieser Paläste bilden vier, ihre Anbauten mit den Straßendurchlässen die anderen vier Seiten des Achtecks. Über gequaderten Erdgeschossen werden die Obergeschosse durch ionische Pilaster, im Mittelvorsprung unter schwerem Barockaufsatz durch ionische Säulenpaare gegliedert. An der Durchbildung der plastischen Einzelformen war Leclerc beteiligt.

Unter Friedrich V. entwarf Eigtved auch die kleine, am Mittelrisalit der Eingangsseite mit ionischen Pilastern geschmückte Friedrichskirche zu Kopenhagen, die sein Schwiegersohn Anthon vollendete. Anthons eigene Hauptschöpfung aber war das Friedrichshospital, das sich durch gute Raumverteilung und künstlerische Verhältnisse auszeichnete.

Die Krone des Amalienborger Viertels sollte die große Friedrichskirche, jener marmorne Kuppelbau werden, der Kopenhagen zur Weltstadt weihen sollte. Die ersten Pläne rührten von Eigtved her. An der weiteren Ausbildung beteiligten sich Thurah und Anthon. Aber 1754 wurde der Franzose Jardin herbeigerufen, der zwar den Grundplan beibehielt, jedoch den Aufbau aus dem deutschen Barock in den französischen Klassizismus übersetzte. Ein Kuppelzentralbau mit säulengetragener Giebelvorhalle! Die Seitentürme der Schauseite durch

einen überbrückten Zwischenraum vom Hauptbau getrennt! Die Trommel der Kuppel nach dem Vorbilde der Londoner Paulskathedrale und des Pariser Pantheons von Säulen umstellt! Alle Säulen korinthischen Stils! Der Bau war zu groß und zu kostspielig für das kleine Land. Er wurde 1770 aufgegeben, Jardin entlassen. Erst im 19. Jahrhundert wurde er auf Kosten eines reichen Privatmannes in etwas veränderter Gestalt, ohne die Seitentürme, durch Frederik Meldahl, dem wir die zuverlässigsten Mitteilungen auch über die dänische Baukunst des 18. Jahrhunderts verdanken, siegreich vollendet.

Von Jardins sonstigen Schöpfungen in Dänemark sei, außer dem erwähnten Rittersaal im Schlosse Christiansborg, noch das kleine, schlicht französisch empfundene Schlößchen Marienlyst bei Helsingör genannt. Über seine große Friedrichskirche aber veröffentlichte er 1762 ein Kupferwerk, das uns seine Hauptschöpfung wenigstens in Schwarz-Weiß-Ausführung erhalten hat.

Jardins Schüler Kaspar Frederik Harsdorff (1735—99) endlich, der sich in Paris unter Soufflot weitergebildet hatte, suchte der dänischen Baukunst im Anschluß an Stuarts und Revetts Werk den reinen Hellenismus, wie man ihn damals verstand, einzuimpfen. Als sein Hauptverdienst gilt, zum ersten Male rein ionische Säulen am Gestade des Sundes aufgestellt zu haben; und als sein Hauptbau erscheint die ionische Verbindungshalle zwischen den Amalienborg-Palästen in Kopenhagen.

Im Mittelpunkte der Entwickelung der darstellenden Künste stand auch in Dänemark die neugegründete Kunstakademie, der, wie überall, Privatakademien vorausgegangen waren; 1753 erhielt sie neue, stattliche Räume, 1754 ihre Satzungen. Ihr erster Direktor war Eigtved gewesen. Aber als der Minister Bernstorff 1754 mit jenem Baumeister Jardin auch den Bildhauer Saly aus Frankreich berief, trat dieser alsbald an Eigtveds Stelle. Als Bildhauer hatte bis dahin der Kopenhagener Karl Stanley (1703—66), der sich in Amsterdam und London gebildet hatte, eine gewisse Rolle am dänischen Hofe gespielt. Von ihm rührten Reliefs im Schlosse Christiansborg, von ihm rührte das Denkmal der Königin Luise in der Gruft zu Roeskilde her. Doch lief ihm seit 1751 schon jener Franzose Leclerc den Rang ab, der außer seinen dekorativen Arbeiten in verschiedenen dänischen Königsschlössern das Denkmal Friedrichs IV. und der Königin Sophie in Roeskilde schuf. Als es sich dann darum handelte, Friedrich V. ein Reiterdenkmal in der Mitte des Amalienborger Platzes zu errichten, wurde abermals ein Franzose berufen, dieses Mal, auf Bouchardons Empfehlung, Guillaume Coustous (S. 272) Schüler Jacques François Saly aus Valenciennes (1717—76), der sich durch seinen römischen Marmorfaun in der französischen Akademie und sein später zerstörtes Standbild Ludwigs XV. in seiner Vaterstadt einen Namen gemacht hatte. Jouin hat seine Monographie geschrieben. Sein Reiterbild Friedrichs V., das 1768 gegossen, 1772 aufgestellt wurde, zeigt, mit L'Amoureux' achtzig Jahre älterem, derbem, aber nicht schwunglosem Reiterdenkmal Christians V. auf Kongens Nytorv verglichen, die Entwickelung von der schwülstigeren barocken zur schlichteren klassizistischen Formensprache, die in der Zeit lag. Der königliche Reiter ist, wie schon Coysevox' und Girardons Bildnisse Ludwigs XIV., in altrömischer Tracht dargestellt. Es ist ein Meisterwerk von gesammelter, geschlossener Kraft.

Als Saly 1774 nach Frankreich zurückgekehrt war, wurde der Kopenhagener Bildhauer Johann Wiedewelt (1731—1802) sein Nachfolger als Akademiedirektor. Wiedewelt leitete den Umschwung zum griechischen Klassizismus im Sinne Winckelmanns ein. Wohl hatte auch

er noch in Paris bei Couston seine Kunst erlernt. Aber die vier Jahre, die er dann in Rom mit dem großen deutschen Altertumsforscher Winckelmann verbrachte, gewannen ihn völlig für die Lehre von der „edlen Einfalt“ der alten Griechen. Seine Kräfte reichten freilich, obgleich Oehlenschläger ihn den dänischen Phidias nannte, nicht weiter, als daß er als Vorläufer Thorvaldsens erscheint. Für die neue große Friedrichskirche war ihm die Ausführung von 64 Standbildern und 46 Reliefs zugedacht worden. Seine Arbeiten für Christiansborg gingen 1794 zugrunde. Im Schloßgarten zu Fredensborg stehen zahlreiche Bildwerke, die aus seiner Werkstatt stammen. Seine schlichte, absichtlich einfache Art tritt z. B. in seinem mit Reliefs geschmückten Sarkophage des Dichters Holberg in der Kirche zu Sorö anschaulich hervor. Auch seine allegorische Gestalt der „Treue“ an der „Freiheitssäule“ (1792—93) zu Kopenhagen kennzeichnet seine Art. Am großartigsten wirkt er in seinen Grabmälern Christians VI. und Friedrichs V. im Dom zu Roeskilde. Berühmt sind am Denkmal Friedrichs V. die ausdrucksvollen sitzenden Gestalten der trauernden Länder Dänemark und Norwegen. Erinnert hier in der Gewandung noch manches an die zierliche Kunst des 18. Jahrhunderts, so zeigt die Gesamthaltung doch schon die stille Größe, der die neue Zeit zustrebte.


Jens Juels Selbstporträt in der Kunstakademie zu Kopenhagen. Nach einer Reproduktion in „Kunstens Historie“ (Kopenhagen 1900). Vgl. Text, S. 538.

Auf dem Gebiete der reinen Flächendarstellungen gehörten der Nürnberger Kupferstecher Johann Martin Preisler (1715—97), dessen Hauptwerk der große, aus zwei Platten zusammengesetzte Stich nach Salys Reiterstandbild Friedrichs V. ist, und sein Mitschüler, der Nürnberger Maler und Baumeister Karl Marcus Tuscher (1705—51), dessen Gemälde „Amor und Sappho“ (1748) in der Kopenhagener Galerie schon im Übergang zu der antikisierenden Manier steht, zu den Säulen der 1754 neugestalteten Kunstakademie. Leitschuh hat beide Künstler ausführlich besprochen. Dann aber trat schon ein geborener Kopenhagener, der seinerzeit überschätzte, später wohl unterschätzte Nikolai Abraham Abildgaard (1743—1809) in die erste Reihe. Er war Schüler der Kopenhagener Akademie, vollendete seine Ausbildung aber 1772—77 in Rom, wo er ins eklektisch-klassizistische Fahrwasser geriet. Akademiedirektor in Kopenhagen wurde er 1789. Abildgaard suchte noch michelangeleske Formen- und venezianische Farbenerinnerungen mit dem Studium der Antike zu verbinden. Schon sein frühestes Gemälde, der „Philoktet“ der Kopenhagener Galerie, zeigt dieses Bestreben. Seine Hauptwerke, die Darstellungen zur Verherrlichung des dänischen Königshauses im Schlosse Christiansborg, verbrannten 1794. Von seinen späteren Werken, die man am besten in der Kopenhagener Galerie kennen lernt, seien der Ossian und die Szenen aus Holbergs Lustspielen hervorgehoben. Am meisten er selbst aber ist er doch in den Bildern aus antiken Vorstellungskreisen, deren absichtlicher „Galerieton“ der Absichtlichkeit ihrer Formengebung entspricht.

Auf Abildgaard folgte Jens Juel (1745—1809), der 1795 Akademiedirektor wurde. Er hatte seinen ersten Unterricht in Hamburg empfangen, dessen Kunsthalle noch frische Bildnisse und Landschaften seiner Hand besitzt, entwickelte sich aber erst an der Kopenhagener Akademie und in Rom zum Meister. Seine treffsicheren Bildnisse, die man in der Galerie und der Kunstakademie zu Kopenhagen kennen lernt (Abb. S. 537), gehören zu den besten ihrer Zeit. Doch auch kleinfigurige häusliche Familiengruppen, wirkliche Sittenbilder und Landschaften malte Juel mit der gleichen, treuen, schlichten Beobachtungsgabe und der gleichen etwas harten, aber frischen Pinselführung wie seine großen Bildnisse. Die Feinfühligkeit, mit der er sich in den Grenzen des Geschmacks seines Volkes und seiner Zeit hielt, macht ihn uns noch heute bewundernswert.

Näheres über diese Meister und ihre weniger bedeutenden Altersgenossen findet man in den Werken von Müller, von Madsen und von Been. Auf allen Gebieten der Kunst hatte Dänemark im 18. Jahrhundert den Boden zu dem selbständigen Weiterarbeiten bereitet, dessen reife Früchte das neunzehnte erntete.

IX. Die Kunst des 18. Jahrhunderts in Polen und Rußland.

1. Vorbemerkungen. — Die Kunst dieser Zeit in Polen.

Über dem weitgedehnten, langsam zum Range einer Weltmacht emporsteigenden Zarenreiche tagte gleich zu Anfang des 18. Jahrhunderts, das sich hier besonders scharf gegen die Vergangenheit abhebt, der neue Morgen westeuropäischer Gesittung. Was Peter der Große im ersten Viertel des Jahrhunderts begonnen, vollendete in dessen letztem Drittel Katharina II., die deutsche Fürstin, die zur russischsten aller russischen Kaiserinnen wurde. Zur gewaltigsten Urkunde der Bestrebungen der russischen Herrscher des 18. Jahrhunderts wurde die neue, 1703 gegründete, 1712 zur Residenzstadt erhobene Hauptstadt Sankt Petersburg selbst. Auf die moskowitische folgte die petersburgische Zeit Rußlands.

Daß die Kunst der neuen Residenzstadt europäische Kunst sein müsse, stand natürlich von vornherein fest; daß nur westeuropäische Künstler die Gestaltung der Bauten und Denkmäler der neuen Stadt in die Hand nehmen konnten, war daher selbstverständlich. Franzosen und Italienern fiel der Löwenanteil zu. Deutsche und Skandinavier wurden nur vereinzelt herangezogen. Russen kamen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wenngleich schon Peter der Große einige begabte junge Leute zu ihrer Ausbildung ins Ausland geschickt hatte, noch kaum in Betracht. Aber Kaiserin Elisabeth gründete schon 1757 die Akademie der Künste in Petersburg; und unter Katharina II. (1762—90) wetteiferten russische Baumeister, Bildner und Maler bereits erfolgreich mit den auswärtigen Künstlern. Wenn die Bedeutung der ersten russischen Künstler, die sich hervortaten, von russischen Kunstschriftstellern etwas höher eingeschätzt wird als, von auswärts gesehen, gerechtfertigt erscheint, so darf uns das nicht wundern. Als erste akademische Künstler Rußlands hatten sie in der Tat eine besondere Bedeutung für die Kunstgeschichte ihres Volkes, über deren neuere Entwickelung wir in westeuropäischer Sprache am besten durch Arbeiten von Grabar und Roche unterrichtet sind.

Auf dem Wege nach Rußland drängt sich uns die Frage auf, was denn in diesem Zeitalter aus der Kunst in Polen geworden? Das unglückliche Wahlkönigreich trieb im 18. Jahrhundert unaufhaltsam seinem Untergange entgegen. Seine alte Kunststadt Krakau fiel schon 1795 Österreich anheim; seine neue Kunststadt Warschau aber wechselte ihren Herrn, bis sie

im Wiener Frieden russisch wurde. Von einer Krakauer Kunst kann im 18. Jahrhundert kaum noch die Rede sein; die Warschauer Künstler dieser Zeit aber waren noch ausschließlicher Ausländer als die Petersburger. Daß die deutschen Kurfürsten August der Starke und August II. während des größten Teiles des 18. Jahrhunderts die Könige von Polen waren, kommt in den erhaltenen Bauschöpfungen Warschaus kaum zum Ausdruck. Das „sächsische Palais", ein Meisterwerk Pöppelmanns (S. 512), ist verschwunden. Das „Brühlsche Palais" mit seinem gequaderten, nischengeschmückten Erdgeschoß und seinem hohen, mit Arkaden versehenen Hauptgeschoß ist zum Telegraphenamt umgebaut. Das „Bäderschloß" Lazienki, jetzt kaiserliches Residenzschloß, erhielt seine jetzige Gestalt doch erst 1767—88 unter König Stanislas Poniatowski. Was der große Deutsche Andreas Schlüter (S. 513), der erst von Warschau nach Berlin berufen wurde, und der sächsische Franzose Zacharias Longuelune (1669—1748), der seit 1714 Landbaumeister in Warschau war, dort geschaffen, läßt sich kaum noch erkennen. Von den Warschauer Kirchen des 18. Jahrhunderts zeichnet sich die Josephskirche (1782) durch ihre hochbarocke Schauseite mit bogenförmig vorspringenden Wandflächen zwischen verkröpften Säulen aus, während die lutherische Kirche, an der das ganze 18. Jahrhundert baute, ein großer nüchterner Rundbau mit hoher Kuppel und eigenartiger Laterne ist.

Von den Gemälden, die im 18. Jahrhundert in der Hauptstadt Polens entstanden, hängen die Warschauer Ansichten des jüngeren Canaletto (S. 475), der sein Leben 1780 in Warschau beschloß, und die Darstellungen aus der polnischen Geschichte des Römers Marcello Bacciarelli (1731—1818), der ebenfalls in Warschau starb, noch im alten Königsschlosse. Von Bacciarelli rühren aber auch die Deckenbilder aus der Geschichte Salomons im Salomonssaal jenes Lazienkischlosses her. Sie gehören zu den annehmbaren italienischen Durchschnittsmalereien jener Zeit. Übrigens hat Fournier-Sarlorèze ein Buch über die polnischen Hofmaler geschrieben.

2. Die russische Baukunst des 18. Jahrhunderts.

Die russische Baukunst bewegte sich in den kleineren Städten immer noch in den alten Bahnen. Namentlich sah das 18. Jahrhundert im Norden Rußlands noch eine Reihe jener Holzkirchen entstehen, die zu den besten Leistungen altrussischer Kunst gehören. „Es sind wahre Märchen", sagt Grabar, „erstarrt inmitten sonderbarer, schwarzer, verzauberter Wälder." Durch Suslows Werk lernen wir wunderbare Bauten dieser Art aus den Regierungsbezirken Wologda und Archangelsk (Abb. S. 540) kennen. Dächer wachsen über Dächern empor; steile Pyramidentürme wechseln mit schlanken Kuppeltürmen; eckige Kielbogengiebel geben den Schauseiten ein fremdartiges Aussehen.

Aber auch die Kirchen, die in der neuen Residenzstadt an der Newa entstanden, bewahrten selbst, soweit sie von Westeuropäern gebaut wurden, mit ihrer zentralen Grundform, ihren fünf farbigen Kuppeln oder reichgegliederten Mittelpyramiden auch einzelne altrussische Zierformen, wie den Kielbogen, die manchmal unerwartet zwischen den italienisch-barocken oder französisch-klassizistischen Hauptformen auftauchen.

Der erste namhafte auswärtige Baukünstler, der unter Peter dem Großen in Petersburg landete, war kein Geringerer als Andreas Schlüter (S. 513). Er kam 1713, starb aber schon 1714. Von seiner Tätigkeit in Petersburg, die sich nach Wallés Untersuchungen auf die ersten Zarenpaläste erstreckte, haben sich keine sicheren Zeugen erhalten. Der zweite namhafte auswärtige Meister war der Franzose Jean Baptiste Leblond (1679—1719),

der sich in Paris durch die neuartige, behagliche Anordnung einiger Privathotels einen Namen gemacht hatte. Seine Hauptschöpfung für Peter den Großen war das Lustschloß Peterhof mit seinem an Wasserkünsten reichen Garten. Eine große ionische Ordnung faßt Erd- und Obergeschoß des golden, rot und weiß schimmernden Äußeren zusammen. Wenigstens in der Farbengebung fügten auch die auswärtigen Baumeister sich dem russischen Geschmacke. Die Ausführung seines Entwurfs aber erlebte Leblond nicht. Der französische Baumeister, der nach der Mitte des Jahrhunderts den leichter-klassizistischen Geschmack Gabriels (S. 444) nach Petersburg brachte, war Valtin de la Mothe, der Schöpfer der beiden kleinen Ermitagen und der katholischen Katharinenkirche (1763). Unter den ersten Italienern in Petersburg wird Andrea Domenico Trezzini genannt, dem einige die stattliche Peter-Paulskathedrale, andere die Kathedrale der Verklärung Christi zuschreiben. Zu den ersten italienischen Meistern am Newastrande gehört aber auch der ältere Conte Carlo Bartolommeo Rastrelli, der Bildhauer, den Peter der Große 1716 nach Rußland eingeladen hatte. Dieser ältere Rastrelli starb 1744. Sein Sohn Conte Carlo Rastrelli (gest. 1771), der kaiserlicher Oberhofbaumeister wurde, war der Schöpfer einer großen Anzahl jener Bauten, auf denen der Glanz der jungen Hauptstadt beruhte. Zu den Hauptbauten Rastrellis, der ein ausgesprochener Barockkünstler war, gehört zunächst das mächtige, reich durch Vor- und Rücksprünge gegliederte neue „Winterpalais“ (Abb. S. 541), dessen Ecken und Mitten durch reiche Dreiviertelsäulen belebt sind. Im Erdgeschoß herrscht eine ionische, in den beiden zusammengefaßten Obergeschossen eine große korinthische Ordnung. Das rote Eisendach hinter der krönenden Balustrade sticht mild vom bräunlichen Grundton des Gebäudes ab. Ähnlichen Stil zeigt Rastrellis Palais Stroganow an der Moika, dessen Erdgeschoß als Rustikasockel für die durch eine korinthische Ordnung zusammengefaßten Obergeschosse wirkt, ähnliche Formensprache aber auch seine zweigeschossige barocke Auferstehungskathedrale im Smolnykloster (seit 1748), deren fünf weithin leuchtende hellblaue Kuppeln erst im 19. Jahrhundert vollendet wurden. Rastrellis Schloßkirche zu Peterhof (1751) hingegen verrät mit ihren reichen, von fünf vergoldeten Zwiebelkuppeln



Russische Holzkirche aus dem Gebiet von Archangelsk. Nach W. Suslow. Vgl. Text, S. 539.

überragten Dachformen über wohnhausartigem Aufbau eine absichtliche Mischung italienischer Barockformen mit russischen Überlieferungen. Zu den späten Schöpfungen Rastrellis gehört das große Kaiserschloß Zarskoje=Seló, dessen Außenformen immer noch an die des Winterpalais erinnern, während es in seinem Inneren mit seinem Porzellan= und Bernsteinzimmer, seinem Lapislazuli= und Silbersaal, denen ein schwarz=goldener chinesischer Saal sich anreiht, bereits vom Rokoko=Empfinden durchhaucht ist. Von den übrigen italienischen Baumeistern, die Petersburg erbauen halfen, sind namentlich noch der strengere, kältere Römer Antonio Rinaldi (gest. um 1780), der z. B. das „Marmorpalais" in Petersburg und das Schloß in Gatschina entwarf, und der glatte Bergamaske Giacomo Quarenghi oder Guarenghi (1744—1814) zu nennen, zu dessen Schöpfungen das Ermitagetheater in Petersburg und das kleine Alexanderschloß in Zarskoje=Seló gehören.


Carlo Rastrellis „Winterpalais" in Sankt Petersburg. Nach Photographie.

Als Zeitgenossen der letztgenannten Meister wirkten nun aber bereits russische Baumeister in Petersburg und in Moskau. Der älteste namhafte russische Architekt war der spätere Akademiedirektor Alexander Philippowitsch Kokorinow (1726—72), der sich im Anschluß an Rastrelli entwickelte, über dessen Barock jedoch zur feineren Formensprache des Zeitalters der Pompadour hinüberstrebte. Sein Hauptwerk, dessen Entwurf doch wohl von de la Mothe herrührt, ist der Edelbau der Akademie der Künste in Petersburg (Abb. S. 543). Über einem gequaderten Erdgeschoß mit Rundbogenfenstern zwei zusammengezogene Hauptgeschosse, die an den Seitenvorsprüngen und dem Mittelvorsprung durch hohe dorische Säulen mit echtem Triglyphenfries belebt sind. Hinter dem Mittelgiebel erscheint noch eine Flachkuppel.

Dann folgt Michael Theodorowitsch Kasakow (1733—1812), dessen Gerichtsgebäude in Moskau eine beinahe wörtliche Abschrift von Kokorinows Petersburger Akademiegebäude ist.

Selbständiger war Wasilij Iwanowitsch Baschenow (1737—99), dessen Hauptwerk in Petersburg nach Novitzkij die Südfassade des „Ingenieurschlosses" mit ihrer breiten Giebelmitte zwischen ionischen Säulenstellungen ist, in Moskau aber die reichgegliederte Villa Paschkow, das jetzige Rumjanzow=Museum, dessen Hauptbau mit einer giebellosen korinthischen Mittelhalle geschmückt ist, während seine beiden Seitenpavillons mit ionischen Tempelfronten ausgestattet sind.

Auf Baschenow folgte Iwan Egorowitsch Starow (1743—1808), der Erbauer des „Taurischen Palastes" Katharinas II. und des klassischen Kuppelbaues der Dreieinigkeitskathedrale (1776—90) im Alexander Newskij=Kloster zu Petersburg, deren hohe Kuppel von zwei Vordertürmen eingerahmt erscheint. Die Kuppeltrommel und die Türme sind mit

korinthischen, der eingeschossige Hauptbau, vor dessen Mitte eine sechssäulige toskanische Giebelhalle vorspringt, ist mit toskanischen Pilastern geschmückt.

Am Schlusse der Reihe steht Andrej Nikiphorowitsch Woronichin (1760—1814), der Schöpfer der „Bergakademie", die ihre zwölfsäulige dorische Halle der Newa zukehrt, aber auch der berühmten Kasanschen Kathedrale in Petersburg (1801—11), des korinthischen Zentralbaues mit sechssäuliger Giebelfront, hoher Kuppel über säulenumkränzter Trommel und halbkreisförmig vorspringenden Säulenwandelhallen, die Berninis Hallen vor der Peterskirche in Rom nachgebildet sind.

3. Die russische Bildnerei des 18. Jahrhunderts.

Der erste Professor der Bildhauerei an der Petersburger Akademie war der mittelmäßige Franzose Nicolas Gillet (1708—91). Das erste Reiterbildnis Peters des Großen rührt von jenem Italiener Rastrelli her. Unter der Kaiserin Elisabeth gegossen, ist es südlich vom „Ingenieurschloß" aufgestellt. Lorbeerbekränzt sitzt der heransprengende Zar ziemlich steif auf seinem Rosse. Katharina II. aber ließ durch Étienne Maurice Falconet (S. 446), der von 1766—71 an der Newa weilte, jenes großartige Denkmal des großen Kaisers ausführen, das zu den mächtigsten plastischen Schöpfungen des 18. Jahrhunderts gehört. Schon der gewaltige natürliche Granitblock, an dem der kaiserliche Reiter emporsprengt, gibt dem kühnen Aufbau ein russisches Sondergepräge. Der Kopf des Kaisers rührt übrigens von Falconets Schülerin und Schwiegertochter Marie Anne Collot (1748—1821) her.

Die Leistungen der ersten russischen Bildhauer, die aus der Petersburger Akademie hervorgingen, wie Fedor Schubins (1740—1805), Michael Koslowskis (1753—1802) und Feodosi Stschedrins (1751—1825), verblassen vor dem Glanze der Schöpfungen Falconets, Houdons und Canovas, die im Eingangssaal der Ermitagesammlung in Petersburg aufgestellt sind. Doch wird Stschedrins Büste Pauls I. hervorgehoben, von der Grabar schreibt, sie offenbare einen für das 18. Jahrhundert ungewöhnlich grausamen Realismus und ein schonungsloses psychologisches Eindringen.

4. Die russische Malerei des 18. Jahrhunderts.

Auch die russische Malerei konnte sich zunächst nur im Anschluß an ihre westeuropäische Mutter zu einer europäischen Kunst entwickeln. Als deutscher Maler Peters des Großen wird ein gewisser Tannhauer genannt, dessen schwaches Reiterbildnis des Zaren sich im Russischen Museum zu Petersburg befindet. Der Franzose, den Peter 1716 nach Petersburg zog, war der Schlachten- und Bildnismaler Louis Caravaque (gest. 1754), von dessen Hand die Galerie Romanow der Ermitage ein liebenswürdig bewegtes Doppelbildnis der beiden jungen Töchter des Kaisers mit flatternden Gewändern besitzt. Zur Begründung ihrer Akademie berief die Kaiserin Elisabeth unter anderen Franzosen die Bildnismaler Louis Tocqué (1697—1772), der 1757—59 in Petersburg weilte, und Louis Jean François Lagrenée (1724—1805), der 1760—62 Petersburger Akademiedirektor war, unter anderen Italienern den Grafen Pietro Rotari (1707—63), der 1757 kam, und Stefano Torelli (1712—80), der 1758 eintraf, dazu den Dänen Vigilius Eriksen, der 1757 kam und, wie diese Italiener, in Petersburg starb. Berühmt ist des Grafen Rotari Schönheitengalerie im Schlosse Peterhof. Tüchtig ist Eriksens Reiterbildnis der Kaiserin Katharina (1762) im Kremlpalast zu Moskau. Unter Katharina II. folgten der in Paris zum Franzosen gewordene geschickte Schwede Alexander

Roslin (1718—93; S. 533), der 1775—77 in Petersburg arbeitete, der vielgewandte Italiener Giovanni Battista Lampi der Ältere (1751—1830), der 1791—98 in Rußland wirkte, dann aber nach Wien zurückzog, und die berühmte französische Malerin Louise Vigée-Lebrun (S. 459), die 1795—1801 in Petersburg malte. Neben allen diesen auswärtigen Sternen strahlten die eigentlichen russischen Maler des 18. Jahrhunderts bald in eigenem, allmählich zunehmendem Lichte. Zu den ältesten Künstlern, die Peter der Große im Westen ausbilden ließ, gehörte Iwan Nikitin (1688—1741), der Schüler Tannhauers in Petersburg, Largillières (S. 287) in Paris gewesen war, manchmal aber mit seinem jüngeren Bruder verwechselt wird. Als Werke seiner Hand gelten z. B. das eindringliche



Alexander Philippowitsch Kokorinows Akademie der Künste in Sankt Petersburg. Nach Photographie von E. A. Seemann in Leipzig. Vgl. Text, S. 541.

Brustbild eines kleinasiatischen Hetmans in der Petersburger Akademie und das Bildnis Peters des Großen auf dem Sterbebett (1725), das bei Novitzkij wiedergegeben ist.

Zu den ältesten russischen Meistern der zweiten Generation gehört Alexej Antropow (1716—95), der 1752 religiöse Fresken in Rastrellis Andreaskirche zu Kiew malte, 1756 in Moskau wirkte, aber 1761 eine Malschule in Petersburg eröffnete, die sich der flauen Manier Rotaris anschloß. Wirklicher Schüler Rotaris war Fedor Rokotow (1730—1812), der zu den ältesten einheimischen Akademieprofessoren gehörte. Von seinen weich zerschmelzenden, feinfarbigen Bildnissen seien das zarte Jugendbild Pauls I. in der Galerie Romanow und ein Damenbildnis im Russischen Museum zu Petersburg hervorgehoben. Schüler Antropows aber war Dmitri Lewitzki (1735—1822), der bedeutendste russische Maler seiner Zeit. Roche hat ihm eine Monographie gewidmet. Trotz Tocqués Einfluß auf ihn bewahrte Lewitzki sich seine eigene, unbefangene und daher auch national-russisch wirkende Beobachtungsgabe. Zu seinen besten Bildnissen gehören das des Prokop Demidow (1772) in der Handelsschule zu Petersburg, das Diderots, der 1773 in Petersburg war, in der öffentlichen Bibliothek zu Genf, das Gemälde der in kaiserlicher Pracht dastehenden Katharina II. (1783) in der Galerie Romanow (Wiederholungen in der Kunstakademie und in der öffentlichen Bibliothek)

und die Darstellung des Alexander Lanskoi unter der Büste der Kaiserin im Russischen Museum zu Petersburg, das sieben Bilder seiner Hand besitzt. Aber auch das Bildnis des Dichters Dmitriew in der Galerie Tretjakow zu Moskau und vor allem die reizenden, meist in bewegter Handlung dargestellten Gestalten der Schülerinnen des Smolny-Instituts, jetzt in Peterhof, sind mit Recht berühmt. Etwas schlichter Natürliches und zugleich reizvoller Malerisches als das Bild des tanzenden Fräuleins Bortschow läßt sich kaum denken. Erst gegen Ende seiner Laufbahn, als Lampis hohlere Zeitkunst es ihm angetan, fing Lewitzki an, flauer und manierierter zu werden.

Sein tüchtigster Schüler war Wladimir Borowikowski (1758—1820), dessen Selbständigkeit es nichts schadete, daß er später zu Lampi überging. Auch ihm hat Roche einen Aufsatz gewidmet. Außer Bildnissen malte er auch Kirchenbilderwände, die, von mystischen Gluten erfüllt, die Ausstattung der altrussischen, byzantinischen Anordnung mit neuer, freierer, aber immerhin noch strenger Formensprache veranschaulichen. Jugendwerke dieser Art schuf er in Mirgorod und dessen Umgebung, 1790 malte er die Ikonostasis der Kirche zu Moghilow, 1795 die zu Torjok. Seine religiösen Hauptwerke aber, denen ein peruginesker Zug nachgerühmt wird, sind die Verkündigung, die Evangelistenmedaillons und die Heiligengestalten an der Bilderwand der Kasanschen Kathedrale zu Petersburg (1804—11). Als Bildnismaler bevorzugte er anfangs Miniaturdarstellungen, um dann unter Lampis Einfluß zur Lebensgröße überzugehen. „Vorzüglich gelangen ihm große Repräsentationsporträts in Samt und Seide gekleideter, mit Orden geschmückter Würdenträger", noch besser aber vielleicht „zarte Porträts schwärmerischer Frauen, bei denen er zuweilen in etwas süßliche Sentimentalität verfiel". Berühmt sind sein schmachtendes Bildnis der Frau Lopuschkin in der Galerie Tretjakow, das salbungsvolle Kniestück des Metropoliten Ambrosius im Rumjanzow-Museum zu Moskau und die schalkhafte Halbfigur der Frau Arseniew im Russischen Museum zu Petersburg, das vierzehn Bilder seiner Hand besitzt.

Als frühe russische Landschafter, die meist Städtebilder malten, seien noch Semion Stschedrin (1745—1804), ein Schüler Casanovas in Paris, und Feodor Alexejew (1753 bis 1824) genannt, ein Schüler der Petersburger Akademie, der sich in Venedig weiterbildete.

Von allen diesen Ausstrahlungen der westeuropäischen Kunst leuchten zugleich in eigenem Lichte wohl nur die besten Bildnisse Lewitzkis und Borowikowskis. Kunstgeschichtlich bedeutsam aber sind alle diese Schöpfungen als die Grundlagen, auf denen sich die russische Kunst des 19. Jahrhunderts aufbaut.

X. Die Kunst des 18. Jahrhunderts in Amerika.

1. Vorbemerkungen. — Die spanische Kunst in Mexiko.

Mit den spanischen Eroberern, von denen die Besiedelung des großen Weltteils jenseits des Atlantischen Ozeans ausgegangen war, traten auch spanische Künstler, zunächst natürlich Baumeister, die Reise über das breite Wasser an; und wenn sich auch keine spanischen Architekten allerersten Ranges an der Gründung und Ausgestaltung der rasch aufblühenden Hauptstädte in Mexiko und Südamerika beteiligten, so erhoben sich doch bald in allen Städten des ungeheuren Gebietes stattliche Kathedralen, Pfarrkirchen, Klöster und Regierungspaläste, deren Stil als Abglanz der großen spanischen Kunst jener Jahrhunderte erscheint. Den Stil der Herreraschule (S. 204) trug schon 1573 der Baumeister Francisco Becerra aus Trujillo

über das Atlantische Meer. Ihm verdanken z. B. die Kathedralen von Los Angeles, von Lima, von Cuzco und die Dominikanerkirche in Mexiko ihre ursprüngliche Gestalt. Fast alle zeigen breitgelagerte Schauseiten mit stattlichen, von glockenförmigen, halbrunden oder pyramidalen Kuppeln bekrönten Seitentürmen, alle ergehen sich in freier Anwendung der antiken Säulen- oder Pilasterordnungen, in deren Behandlung sich in der Folgezeit alle Stilwandlungen der Kunst des Mutterlandes widerspiegelten. Barock war natürlich Trumpf. Becerras Kathedrale von Lima wurde nach dem Erdbeben des Jahres 1746 neu errichtet. Den Mittelvorsprung der Schauseite, der durch kleinlich wirkende Nischenmotive belebt ist, deckt ein flacher



Die Kathedrale von Mexiko. Nach Photographie im Besitz H. W. Singers.

Bogengiebel. Die vierseitigen, über dem Dache eingeschossig aufsteigenden Türme, die mit hohen Dreieckgiebeln über korinthischen Pilastern geschmückt sind, laufen in glockenförmige Kuppeln aus. Die Schauseite der Kathedrale von Mexiko (Abb.), die zwischen 1573 und 1667 entstand, zeigt zwischen mächtigen, plump vorspringenden Strebepfeilern zurückliegende Portale mit strengen dorischen und ionischen Säulenordnungen, aber barocken Bekrönungen. Die zweigeschossigen Vierecktürme, die erst 1791 vollendet wurden, tragen toskanische Pilaster im Unter-, ionische im Obergeschoß. Die Glockenform ihrer Kuppeln ist deutlich ausgebildet. Die flache Vierungskuppel aber ist mit schlank emporsteigender Laterne bekrönt. An die Kathedrale grenzt das „Sagrario Metropolitano", die vornehmste Pfarrkirche Mexikos, die im 18. Jahrhundert in phantastischen, üppig churrigueresken Formen errichtet wurde.

Über die dekorativen Bildhauerarbeiten, an denen es in keinem dieser Gebäude fehlt, können wir keine Auskunft geben. Die Geschichte der spanischen Malerei in Mexiko aber können wir, dank Lamborns Buch über sie, durch das 18. Jahrhundert hindurch weiter verfolgen

(S. 319). Die flauen Ausläufer der Murilloschule, die hier, wie im Mutterlande, den Zeitgeschmack kennzeichnen, werden gerade in der neuspanischen Schule Mexikos immer lichter in der übrigens reichen Färbung, immer dünner im Farbenauftrag, immer leerer in der Modellierung. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts herrschte der „mexikanische Carracci", Juan Rodriguez Juarez (Xuarez), auf dessen Bildern sich z. B. die Jahreszahlen 1702 und 1720 finden. Gerühmt werden seine Anbetung der Könige und seine Himmelfahrt in der Kathedrale. Sein Bruder Nicolas Rodriguez Juarez, dessen kolossaler Christophoros im Kreuzgang von Nuestra Señora de Guadalupe bei Zacatecas die Jahreszahl 1722 trägt, war auch als Bildnismaler geschätzt. Hervorgehoben wird das Bild des vierjährigen Don Joaquin Munez de Santa Cruz im Nationalmuseum zu Mexiko, das in seiner Anbetung der Könige auch eins seiner lebensvollsten religiösen Bilder besitzt. Aus der langen Reihe der übrigen mexikanischen Maler des 18. Jahrhunderts können hier nur Ibarra und Cabrera, die beiden Schüler des Juan Correa, zu dessen Hauptbildern die „Imaculata" der Kathedrale gehört, hervorgehoben werden.

Zu den Hauptwerken José Ibarras, auf dessen Bildern sich die Jahreszahlen 1740, 1747, 1751 finden, gehören im Nationalmuseum zu Mexiko das „samaritische Weib" und die „Ehebrecherin", in der Kathedrale zu Puebla unter elf Bildern die „Fußwaschung", das „Abendmahl" und die „Gnadenmutter". Miguel Cabrera, auf dessen Bildern man Jahreszahlen von 1750 bis 1763 kennt, soll ein Indianer von Zapotecas gewesen sein. In seinem leichten, dünnen Stil bedeckte er ungeheure Leinwandflächen, die in allen Kirchen des Landes zerstreut sind, mit Ölfarben. Das Nationalmuseum bewahrt, außer seinem Selbstbildnis, z. B. sein „Apokalyptisches Weib" und seine Heiligen Bernhard und Anselm. Doch wird er nicht nur als Maler, sondern auch als Bildhauer und Baumeister gepriesen.

Von Ibarras Schüler José Alcibar, der zwischen 1762 und 1793 malte, lernt man in der Kathedrale von Mexiko z. B. ein tüchtiges Abendmahl kennen, von Cabreras Schüler José Antonio Vallejo besitzt die Kirche San Diego in Mexiko 15 große Passionsbilder.

Als Baumeister, Bildhauer und Maler aber leitete Eduardo Tresguerras (1765—1833), den man den Michelangelo Mexikos genannt hat, die mexikanische Kunst in die kühlere, klassizistischere Formengebung des kommenden 19. Jahrhunderts hinüber. Sein Hauptwerk ist die Karmeliterkirche zu Celaya, die er nicht nur erbaute, sondern auch mit Bildwerken und Gemälden geschmückt haben soll. Es fehlt uns an Hilfsmitteln, seinem Stil näherzutreten.

2. Die Kunst in Nordamerika.

Der spanischen Kultur, die Mittel- und Südamerika beherrschte, trat in Nordamerika anfangs die holländische, bald aber die englische Gesittung gegenüber. Die nordamerikanische Kunst des 18. Jahrhunderts ist im wesentlichen englische Kolonialkunst, deren Schwerpunkt in England selbst lag. Die neugegründeten „Vereinigten Staaten" versuchten erst gegen Ende des Jahrhunderts, sich dem Mutterlande gegenüber auch in künstlerischen Fragen auf eigene Füße zu stellen. Am ausführlichsten zusammengefaßt ist die Geschichte der amerikanischen Kunst in C. van Dykes fünfbändigem Werke, in dem Blackall die Baugeschichte, Pennell die Geschichte der graphischen Künste schreiben soll, Taft die Geschichte der Bildhauerei, Isham die der Malerei geschrieben hat.

Von den atlantischen Städten Nordamerikas waren Neuyork, das Holland erst 1667 an England abtrat, und Albany, das etwas länger holländisch blieb, ursprünglich im niederländischen Renaissancestil erbaut. Doch haben sich nur an vereinzelten Kirchen und Farmhäusern

Long Islands und New Jerseys Überbleibsel dieser holländischen Baukunst des 17. Jahrhunderts erhalten. Zu Yonkers am Hudson ist das Gutshaus der Phillipse von 1682 zum Stadthaus geworden. In Cortlandt Park bei Neuyork aber steht, jetzt als Kolonialmuseum eingerichtet, noch das Wohnhaus der van Cortlandt von 1748.

Aus der englischen Kolonialzeit des 18. Jahrhunderts haben sich als öffentliche Gebäude fast nur Kirchen erhalten, in denen der palladianische Stil der Londoner Stadtkirchen Sir Christopher Wrens (S. 420) nachklingt. Die Michaeliskirche zu Charleston (1752) erinnert ihrer Anlage nach mit ihrer Giebelsäulenvorhalle an Gibbs Saint-Martin's-in-the-Fields in London (S. 487). Ähnlich wirkt die Paulskirche in Neuyork (1756). Die ältesten Gebäude im William-and-Mary-College zu Williamsbury werden sogar, wenn auch irrtümlich, auf Wren selbst zurückgeführt. Auf den Landsitzen der reichen englischen Pflanzer jener Tage haben sich z. B. zu Brandon, Shirley und Westover in Virginia, zu Homewood und Whitehall in Maryland stattliche Beispiele der oft mit säulengetragener Giebelvorhalle geschmückten Wohnhäuser des 18. Jahrhunderts erhalten. Die Kolonialbauten Südcarolinas und Georgias haben Crane und Soderholz veröffentlicht. Die ältesten städtischen Wohnbauten aber trifft man zu Annapolis in Maryland.

Aus den ersten Jahrfünften der „Vereinigten Staaten" würde uns besonders das erste „Kapitol" zu Washington beschäftigen, wenn es erhalten wäre. Es verbrannte 1814, und nur sechs seiner Säulen, die eine „amerikanische Ordnung" durch Maiskolben im Kapitellschmuck zu schaffen suchten, sind in einem Vorraum des Unterbaues des neuen Kapitols als Merkwürdigkeiten wieder aufgestellt worden. Erhalten aber hat sich, wenn auch mit Anbauten, das 1785 nach dem Vorbilde der altrömischen Maison Carrée (Bd. I, S. 426, 427 und 436) in Nîmes errichtete Kapitol oder Staatshaus in Richmond, das dem klassizistischen Zeitgeist huldigt.

Von einer amerikanischen Bildnerei des 18. Jahrhunderts kann noch kaum die Rede sein. Als Künstlerin, die aus sich heraus in minderwertigem Material Lebensvolles geschaffen, wird Frau Patience Wright, geborene Lovell, von Bordentown (1725—85) genannt, deren kleine Wachsbüsten auch in London, wohin sie übersiedelte, Bewunderung erregten. Als Holzschnitzer, der die Kunst, Schiffsbuge mit Figuren auszustatten, zu einer gewissen Vollkommenheit brachte, wird William Rush von Philadelphia (1756—1833) gerühmt, der erste Direktor der 1803 gegründeten Kunstakademie von Philadelphia, dessen Geschicklichkeit und Schönheitsgefühl noch in der Bronzewiederholung der ursprünglich in Holz geschnitzten Flußnymphe des Schuylkill im Fairmount Park zu Philadelphia zu erkennen ist.

Handelte es sich aber um eine wirklich künstlerische Aufgabe, so war man sich doch bewußt, diese aus eigenen Kräften noch nicht bewältigen zu können. Als der Staat Virginia 1785 beschloß, George Washington ein Standbild zu errichten, wandte er sich an den großen Franzosen Houdon (S. 447). Houdon kam gleich 1785, modellierte Washington und kehrte 1786 nach Europa zurück. Sein berühmtes Marmorstandbild des großen Staatsmannes, das 1788 aufgestellt wurde, steht noch heute neben der Büste Lafayettes desselben Meisters unter der Mittelkuppel des Kapitols zu Richmond, für das es bestimmt war.

Die nordamerikanische Malerei des 18. Jahrhunderts entwickelte sich im Kräfteaustausch mit der britischen Kunst. Schotten waren die ersten Künstler, die als Bildnismaler auf nordamerikanischem Boden wirkten. John Watson, der 1715 kam, scheint noch kein wirklicher

Künstler gewesen zu sein. Bedeutender erscheint jedenfalls der Edinburger John Smybert (1684—1751), der ein Mitschüler Hogarths bei Sir James Thornhill (S. 425) gewesen war. Er wirkte und starb in Boston. Seine Bildnisse waren die besten, die bis dahin in Amerika gemalt worden. Sein großes, aus acht Figuren etwas steif zusammengesetztes und trocken gemaltes Familiengruppenbild des Bischofs Berkeley, jetzt in der Yale University in New Haven, fesselt uns wenigstens als eine der Erstlingsfrüchte, die jenseits des Ozeans gereift. Engländer aber scheint Jonathan B. Blackburn gewesen zu sein, der sich um 1750 in Boston niederließ. Sein Bildnis des Joshua Warner im Bostoner Museum kennzeichnet seine trockene, aber ehrliche Art zur Genüge.

Die ersten in Amerika geborenen Maler, auf die die Vereinigten Staaten stolz sind, obgleich sie Engländer blieben, waren John Singleton Copley (S. 498) von Boston und Benjamin West (S. 498) aus Pennsylvanien. Copley blieb immerhin bis 1774 in Boston ansässig, wo er sich an Blackburn anschloß. Aufsehen erregte er aber in London schon 1760 mit seinem hier ausgestellten „Knaben mit dem Eichhörnchen". Als Bildnismaler fand er starken Zuspruch in Boston; und die Bildnisse seiner amerikanischen Zeit, die noch nichts von dem englischen Schmiß seiner späteren Schöpfungen verraten, sind einfach und ehrlich gesehen, aber auch einfach und ehrlich mit etwas trockener, harter, keineswegs farbenreicher Pinselführung hingesetzt. Genannt seien das frische Bildnis der von ihrer Handarbeit aufblickenden Mrs. Ford im Athenäum zu Hartford (Connecticut) und das sinnige Bildnis des mit gespitzter Feder vor einem großen aufgeschlagenen Buche dasitzenden John Hancock im Museum zu Boston. Benjamin West dagegen, der schon mit 22 Jahren nach Europa und hier noch eher nach Rom als nach London ging, wo er nach Reynolds Tode Präsident der Kunstakademie wurde, hat in Amerika keine nennenswerten Jugendwerke zurückgelassen; aber seine Londoner Werkstatt wurde die Hauptstätte, an der die jüngeren amerikanischen Künstler ausgebildet wurden, und von seinen Spätwerken machte sein „Tod auf dem gelben Rosse", jetzt in der Akademie zu Philadelphia, großen Eindruck in seinem Vaterlande. Von der älteren Reihe dieser Schüler Wests ist höchstens Charles Walton Peale (1741—1827) zu nennen, dessen frühe Gemälde an die Copleys erinnern. Zu seinen besten Bildnissen gehört das Jugendbild Washingtons im Metropolitan-Museum zu Neuyork. Sein spätes Selbstbildnis aber am Eingang zu seinem eigenen „Museum", jetzt in der Akademie zu Philadelphia, zeigt den schwächlichen Stil eines geübten Nachahmers Wests.

Der amerikanische Hauptschüler der Spätzeit Wests, Gilbert Charles Stuart (1775 bis 1828), hingegen befleißigte sich, statt der flauen Art seines Meisters, der saftigeren Vortragsweise Reynolds' und Gainsboroughs. Schon in London viel beschäftigt und verwöhnt, wurde er in Amerika, wohin er 1793 zurückkehrte, rasch zu dem ersten wirklich gefeierten Bildnismaler der Vereinigten Staaten. Im Metropolitan-Museum zu Neuyork sieht man seine charakteristischen Bildnisse des Captain Henry Rice, des John Jay, des Don und der Doña de Jaudenes, des Judge Anthony, vor allem aber George Washingtons selbst. In der Akademie zu Philadelphia befinden sich unter vielen anderen Darstellungen seiner Hand die trefflichen Präsidentenbildnisse Washingtons, Madisons und Monroes, die köstlichen Frauenbildnisse der Mrs. Blodgett und der Miß Bordley. Das Bostoner Museum besitzt z. B. das sprechende Kniestück des Generals Knox, der die linke Hand auf eine Kanonenmündung legt.

John Trombull (1756—1843) lehnte sich zunächst an Wests Schlachtenbilder an und hatte den Ehrgeiz, der Maler der amerikanischen Freiheitskriege zu werden. Seine vier großen

Darstellungen in der Rotunde des Kapitols zu Washington und seine kleinen Bilder der Art in der Yale University zu New Haven erscheinen aber trotz der liebevollen Bildnisstudien, die sie verraten, nur als Kunstwerke zweiter Hand. Besser sind seine lebensgroßen Bildnisse, wie das des Governor Clinton in der City Hall zu Neuyork.

William Dunlap (1766 bis um 1834), der letzte dieser späten amerikanischen Schüler Wests, tritt uns in seinen Gemälden, wie in dem Gruppenbild der Historical Society in Neuyork, in dem er sich selbst darstellt, im Begriff, seinen Eltern ein Bild vorzuführen, nicht eben als Überflieger entgegen, hatte aber den Ehrgeiz, der amerikanische Vasari zu werden; und seine Geschichte der Kunst in den Vereinigten Staaten gibt uns in der Tat einen anschaulichen Überblick über das Werden und Wachsen der alten Kunst auf dem jungen Boden, auf den sie verpflanzt wurde.

Rückblick.

Während das 18. Jahrhundert auf den Gebieten der Dichtkunst, der Tonkunst, der Weltweisheit und des Staatslebens Werke von ewiger Gültigkeit geschaffen, förderte es in den bildenden Künsten, wie wir gesehen haben, einerseits das tändelnde, spielende, aber doch noch blühende Ausleben der Errungenschaften der drei vorhergehenden Jahrhunderte, anderseits das spröde und kühle Aufkeimen des vielfach noch unausgeglichenen neuen Lebens, das das 19. Jahrhundert erfüllte.

Internationaler als im 18. Jahrhundert aber waren die bildenden Künste noch nie gewesen. Gegen den italienisch-französischen Schulgeschmack, der überall das Feld behauptete, hatten die nationalen Regungen, wie sie sich in Frankreich selbst noch am lebhaftesten und eigenartigsten, in Spanien und den Niederlanden wenigstens in bestimmten Richtungen, in England in der unbewußt besonderen Ausgestaltung des malerischen Eklektizismus äußerten, in Deutschland aber nur in vereinzelten Nach- und Vorklängen hervorwagten, einen schweren Stand. Das Gebiet dieser internationalen europäischen Kunst aber, die jenes Ausleben und dieses Wiedererwachen unter Frankreichs Vortritt fast überall in parallelen Gleisen durchmachte, hatte sich im Laufe dieses Zeitraums mächtig erweitert. England, Skandinavien und das neue Rußland hatten sich der Bewegung erst jetzt völlig angeschlossen. In Amerika folgten nicht nur die spanischen, sondern auch die angelsächsischen Gebiete der gleichen Entwickelung. Der Austausch von Meistern und Kunstwerken hatte einen Umfang angenommen wie nie zuvor. Die Kunst des 18. Jahrhunderts war überall mehr internationale Zeitkunst als nationale Volkskunst.

Auf dem Gebiete der Architektur sprachen die Geschmackswandlungen des Zeitalters sich weniger deutlich im Grundriß und im Aufbau als in der Ausstattung der Räume und der Gestaltung ihres Hausrates aus. Gerade die Erzeugnisse der gewerblichen Kleinkunst, namentlich die Goldschmiede-Arbeiten und die Schöpfungen der neuerstandenen, dem Rokokogeist am meisten entsprechenden Porzellanfabrikation, deren nähere Betrachtung wir der Geschichte des Kunstgewerbes überlassen mußten, spiegeln daher alle eigensten Eigenheiten des 18. Jahrhunderts auch am empfindlichsten wider. Von den freien darstellenden Künsten aber hat, wie das im Charakter jener Wandlungen begründet war, die Malerei in höherem Maße an der Formensprache der Spätherbstblüte der Renaissance, die wir Rokoko nennen, die Bildhauerei in entscheidenderer Weise an der Entwickelung des mit den alten Griechen liebäugelnden Neuklassizismus teilgenommen, der der Jahrhundertwende ihr Gepräge gab.

Viertes Buch.

Die Kunst des 19. Jahrhunderts.

I. Die französische Kunst des 19. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die französische Baukunst des 19. Jahrhunderts.

Das ruhmreiche 19. Jahrhundert, das die strebende Menschheit auf allen Gebieten des Wissens und des technischen Könnens in früher kaum geahnter Weise vorangebracht hat, hat sich auch seinen künstlerischen Verpflichtungen keineswegs entzogen. An neuen Anregungen, die dem Verkehrs- und Geistesleben der neuen Zeit entsprachen und entsprangen, hat es ihm weder in der Musik noch in der Poesie, weder in der Baukunst und im Kunstgewerbe noch in den darstellenden bildenden Künsten gefehlt.

Kein früherer Zeitraum der Kunstgeschichte hat sein eigenes Schaffen aber auch in eine solche verwirrende Fülle theoretischer Erörterungen und ästhetischer Betrachtungen gehüllt. Selbst die freiesten Richtungen haben sich mit dem dogmatischsten Ansehen umgeben. Die wechselnden Schlagworte der Künstlerwerkstätten wurden von den Kunstgelehrten in Formeln gebracht und zu angeblich unumstößlichen Lehrsätzen verarbeitet; und die neueste Entwickelungsphase wurde jedesmal von ihren Anhängern als die alleinseligmachende Richtung verkündet, die jüngstvergangene als die törichtste von allen gebrandmarkt.

Vom Standpunkte der vielfach tonangebend gebliebenen französischen Kunst aus hat Bénédite die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts geschrieben. Kaum minder einseitig auf dem französischen Standpunkte stehen die geistreichen deutschen Werke über sie von Muther und von Meier-Graefe. Ältere Richtungen spiegeln sich in Rosenbergs Kunst des 19. Jahrhunderts. Nach Objektivität streben Haacks und Dauns Schriften. Vortrefflich hat Benoît die Kunst der Revolutionszeit und des Empire behandelt. Am unbefangensten aber hat Max Schmid die Geschichte der Kunst des 19. Jahrhunderts zusammengefaßt.

Zwei Hauptrichtungen beherrschten die europäische Kunst des 19. Jahrhunderts: die historische Richtung, die nachahmend die künstlerische Entwickelung der letzten zweitausend Jahre wiederholte und im besten Falle das Alte im Sinne der Neuzeit verjüngte, und die moderne Richtung — den Ausdruck „modern" hat Vasari für die freiere Richtung der Großmeister des 16. Jahrhunderts erfunden —, die nur dem künstlerischen Bedürfnis der Gegenwart genügen, die Natur nur mit den Augen ihrer eigenen Zeit ansehen, dabei auf eine schöpferische Mitarbeit der Phantasie aber keineswegs verzichten wollte. Daß jene erste, geschichtliche Richtung zugleich das „literarische" Stoffgebiet im weitesten Sinne des Wortes

pflegte, wogegen diese zweite, „moderne" Richtung das „Literarische" soviel wie tunlich verschmähte, wenn auch manchmal durch eine Hintertür wieder hereinließ, liegt in der Natur der Sache. Zu den Hauptlehrsätzen der neueren Richtung gehörte es, daß die bildenden Künste weder Geschichten erzählen noch Gedanken wiedergeben, sondern höchstens Empfindungen auslösen dürften, eigentlich auch nur solche Empfindungen, die, von jedem Inhalt abgesehen, durch die Reize der Formen- oder Farbensprache als solche bedingt werden. Freilich aber mischten sich unter die Äußerungen einer lediglich technischen Künstlerphantasie doch naturgemäß immer wieder phantastische, mystische oder doch empfindsame Probleme des menschlichen Seelenlebens; und die reinen Form- und Raumprobleme gewannen erneuten Reiz doch immer wieder erst in ihrer Beziehung zu einem bestimmten Darstellungsinhalt.

Im ganzen vollzog sich die Entwickelung dieser Hauptrichtungen in ganz Europa in den gleichen Bahnen und Phasen. Innerhalb der historischen Richtung herrschte zu Anfang des 19. Jahrhunderts überall der klassische oder vielmehr klassizistische Stil, der die griechische oder römische Antike wiederzuerwecken suchte, herrschte im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, aus den bescheidenen Anfängen im 18. Jahrhundert hervorgewachsen, die romantische Richtung, die sich der künstlerischen Wiederbelebung des christlichen Mittelalters und der christlichen Frührenaissance annahm, machte die Romantik der Präraffaeliten aber nach der Mitte des Jahrhunderts der Wiederanknüpfung an die Hochrenaissance Platz, die rasch genug wieder zum Barock, ja schließlich zum Rokoko und zum „Biedermeierstil" zurückführte. Innerhalb der eigentlichen Moderne gelangten die Baukunst und das Kunstgewerbe gegen Ende des Jahrhunderts zur völligen Abstreifung der überlieferten Formensprache. In den darstellenden Künsten kam ein selbständiger Wirklichkeitssinn, der bald als Realismus, bald als Naturalismus bezeichnet wurde, hier und da schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts bahnbrechend zum Ausdruck. Die moderne Richtung im engeren Sinne aber, der es, auch wo sie zwischen schlichtester Natürlichkeit und mystischstem Symbolismus schwankte, auf die Umwertung aller überlieferten Werte ankam, gelangte doch selbst in der Malerei erst im letzten Drittel des Jahrhunderts zum Durchbruch.

Die Anregung zu den meisten dieser Stilwandlungen, die rasch Gemeingut Europas zu werden pflegten, ging von Frankreich aus, wenngleich dieses in einigen Beziehungen schon früh von dem vorausgeeilten England beeinflußt wurde und auch keineswegs auf allen Gebieten der Kunst so unbestritten den Ton angab wie auf dem der Malerei. Gerade in der Malerei waren in der Tat die meisten international gewordenen technischen Formeln und künstlerischen Dogmen in Frankreich entstanden. Aber es wäre verfehlt, deshalb die künstlerischen Sonderleistungen aller übrigen Länder nur mit dem internationalen französischen Maßstabe zu messen. Im Gegenteil: in der Kunst aller Länder werden uns die Richtungen, die nach ausgesprochener Eigenart und nationaler Selbständigkeit streben, vorzugsweise fesseln und beschäftigen. Die echte Kunst ist stets dem heimischen Boden und der eigenen Zeit entsprossen, und die Anregungen aus der Fremde, gegen die sie sich freilich niemals ängstlich verschlossen, sind ihr nur zugute gekommen, soweit sie sie innerlich verarbeitet hat.

Als die Sonne des neuen Jahrhunderts über Frankreichs erweiterten Ostgrenzen emporstieg, war die Republik schon auf dem Wege zum Cäsarismus; und der Empirestil, der auf den Stil Ludwigs XVI. folgte, entfaltete sich noch vor der Erklärung des französischen Freistaates zum Kaiserreich. Dieser Empirestil zeigt überall eine Weiterentwickelung von leichteren,

anmutigeren, reicher geschmückten, aber auch noch selbständiger empfundenen, zu strengeren, ernsteren, massigeren, aber auch schmuckloseren Formen. Die Grundlage blieb die Antike, die freilich immer wahlloser nachgeahmt wurde. Säulen, Giebel, Urnen, Kandelaber und Dreifüße beherrschten sogar die Formensprache des Kunstgewerbes. In der Absicht, die römische durch die griechische Antike zu ersetzen, ging auch die französische Baukunst unter der Führung des Archäologen Quatremère de Quincy (1755—1849) jetzt immer weiter, wenngleich kaum so weit wie der gleichzeitige deutsche Klassizismus. Gerade in der französischen Baukunst klingt auch jetzt noch ein gewisses nationales Pathos als Grundton nach.

Jedenfalls war eine Kirche wie die „Madeleine" in Paris (Taf. 48, Abb. 1), deren Äußeres schlechthin die Gestalt eines griechischen Peripteraltempels (Bd. I, S. 224) annahm, jetzt erst möglich geworden. Schon das 18. Jahrhundert hatte an dieser Kirche gebaut. Unter Napoleon wurde Barthélemy Vignon (1762—1846) beauftragt, sie als antiken Ruhmestempel zu gestalten. Unter Ludwig XVIII. wurde dieser wieder zur Kirche. Es ist ein korinthischer Giebelbau von großartigen, straffen Formen. Je 18 geriefte korinthische Säulen bilden die Langseiten, je acht die Schmalseiten des Umganges. Das einschiffige Innere wirkt mit seinem halbrunden Chorschluß, der draußen nicht hervortritt, und seinen drei hintereinander gelegenen flachen Zwickelkuppeln, die von vorspringenden korinthischen Säulen aufsteigen, natürlich eher wie eine römische Thermenanlage als wie ein griechischer Tempel. Jedenfalls aber ist die Madeleine, die unauslöslich zum Pariser Stadtbild gehört, ein Prachtbau echt imperialistischen Gepräges. Das gleiche Gepräge zeigt die Triumphsäule der Place Vendôme, die 1806—10 von Jacques Gondouin (1737—1818) und Jean Baptiste Lepère (1761—1844) nach dem Vorbilde der Trajanssäule in Rom errichtet wurde. Wie diese ist sie von einem spiralförmigen Reliefbande umzogen. Der gleichen Stilrichtung folgte Bernard Poyets (1742—1824) neue Vorhalle des Ständehauses im Palais Bourbon (1804—07), die den Eindruck einer von zwölf korinthischen Säulen getragenen antiken Tempelfront macht. Aber auch Alexandre Théodore Brogniarts (1739—1813) Börse, deren schwerer korinthischer Säulenumgang (seit 1808) dem „Vespasiantempel" in Rom nachstrebt, ist bezeichnend für diese Richtung.

Neben diesem korinthischen Empirestil erscheint ein schwerer, altertümelnder Dorismus, der durch die Veröffentlichungen der Tempel von Pästum (Bd. I, S. 230 und 280) eingegeben, doch meist der toskanischen Ordnung genähert wurde. Diesen Stil zeigt schon die giebellose Achtsäulenvorhalle des Odéon-Theaters, das von Charles Dewailly (1729—1798) noch vor der Jahrhundertwende vollendet, nach dem Brande von 1799 aber von Chalgrin wieder aufgebaut wurde. Jean François Chalgrin, ein Schüler Servandonys (S. 442), der schon 1769 die Kirche Saint Philippe du Roule mit ihrer toskanisch dorisierenden, aber noch zopfig empfundenen Fassade errichtet hatte, ist dann mit Jean Armand Raymond (1742—1811) der Schöpfer des gewaltigen Triumphbogens im „Stern" der Champs Elysées, der die Siege Napoleons von 1805 und 1806 verherrlicht. Dieser eintorige, 50 m hohe „größte Triumphbogen der Welt", der erst 1837 von Chalgrins Nachfolgern vollendet wurde, erscheint neuartig und bahnbrechend durch seinen Verzicht auf das ganze Säulengerüst, das die römischen Triumphbogen einzuhüllen pflegt. Er wirkt nur durch seine groß und schlicht gegliederten Massen und durch die edlen Verhältnisse seiner einzelnen, reich mit bildnerischem Schmuck versehenen Flächenteile. Auf Chalgrin folgten die beiden meist zusammen arbeitenden Baukünstler Percier und Fontaine. Pierre François Fontaine (1762—1853) überlebte seinen zwei Jahre jüngeren Freund Charles Percier (1764—1838) um anderthalb



1. Barthélemy Vignons Kirche La Madeleine in Paris.

Nach Photographie.



2. Das Foyer von Charles Garniers Opernhaus in Paris.

Nach Photographie

Jahrzehnte. Ihr großes Werk über inneren Gebäudeschmuck und Hausrat, durch das sie die eigentlichen Schöpfer des kunstgewerblichen Empirestils wurden, erschien 1811. Als kaiserliche Hofarchitekten leiteten sie namentlich den stilvollen Weiterbau des Louvre, der Tuilerien, der Schlösser Saint Cloud und Malmaison. Ihr gemeinsames Hauptwerk ist der Triumphbogen auf dem Carrouselplatze in Paris (1805—06), der wieder als unmittelbare Nachbildung des von drei Toren durchbrochenen, mit korinthischen Säulen geschmückten Severusbogens in Rom erscheint. Zu ihren späteren Bauten, an denen Percier kaum noch teilnahm, gehört die Haupttreppe des Louvre, gehört aber vor allem die Sühnekapelle für die Hinrichtung Ludwigs XVI., ein strenger, kreuzförmiger Kuppelbau mit drei halbrunden Schlußnischen und einer viersäuligen toskanischen Giebelvorhalle.

Schüler von Percier und Fontaine war zunächst Louis Hippolyte Lebas (1782—1867), der 1823—36 eine altchristliche Basilika, Notre-Dame de Lorette, in Paris errichtete, ihre Schauseite aber noch mit einer römischen Tempelvorhalle schmückte. Er wurde zum Stammhalter des Klassizismus an der Pariser Bauakademie.

Inzwischen besann sich jedoch auch Frankreich auf seine nationale künstlerische Vergangenheit im Mittelalter und in der Renaissancezeit; und Éméric-David (1755—1839) wurde der kunstgelehrte Wortführer der national gemeinten „romantischen“ Richtung, die zugleich die Rückkehr zur Natur auf ihr Banner schrieb, der Natur in der Baukunst aber das praktische Bedürfnis gleichstellte und daher auch die Eisenkonstruktion befürwortete, die bei der Überspannung größerer Räume die statischen durch dynamische Gesetze ergänzte.

Der älteste Meister dieser Reihe war ein geborener Deutscher, der Kölner Franz Christian Gau (1790—1853), der sich als Schüler Lebas' zunächst dem Klassizismus ergab und selbst Werke über pompejanische und nubische Altertümer veröffentlichte, schon in den dreißiger Jahren aber an der Wiederherstellung gotischer Bauten in Paris teilnahm und schließlich die erste große neugotische Kirche in Paris, Sainte Clotilde (1846—57), ausführte, die seine Hauptschöpfung blieb. Die frühgotischen Formen, an die Gau sich hier hielt, fielen unter seinen Händen noch etwas trocken aus. Sein Nachfolger, Théodore Ballu, der den Bau mit zwei deutschen Spitztürmen vollendete, wußte die gotischen Zierformen schon voller und flüssiger zu gestalten. Kölner war auch Jakob Ignaz Hittorf (1792—1867), der sich als Schüler Perciers ebenfalls zunächst der Antike zuwandte und bahnbrechende Werke über sizilianische Tempel und die Polychromie der antiken Architektur herausgab, als Architekt aber namentlich die italienische Renaissance wiederzubeleben suchte. Schon die Kirche Saint Vincent de Paul in Paris, die Hittorf 1824 mit seinem Schwiegervater Lepère zu bauen begann, ein basilikaler Bau mit zwei flachgedeckten Fassadentürmen, zeigt trotz ihrer sechssäuligen ionischen Giebelvorhalle schon in ihrer äußeren Pilasterarchitektur und ihrer hohen Freitreppe entschiedene Renaissance-Elemente, die sich im Inneren mit geschmackvoller Verwertung farbigen Materials zu neuartigen Wirkungen verbinden. Ein moderner Bau Hittorfs aber ist schon wegen seiner ausgiebigen Anwendung der Eisenkonstruktion sein 1862—64 entstandener, in manchen Beziehungen vorbildlicher Nordbahnhof in Paris, an dessen mächtiger Fassade sich neue, großzügige Zweckformen mit alten Renaissanceformen vermählen.

Die Gotik wurde besonders durch die Herstellungsarbeiten an Notre-Dame und an der Sainte-Chapelle in Paris gefördert, mit denen zunächst die Namen Jacques Félix Dubans (1797—1870) und Jean Baptist Lassus' (1807—57) verknüpft sind. Ihr Nachfolger, der berühmte Architekturschriftsteller Viollet le Duc (1814—79), aber wurde der eigentliche

Träger der Begeisterung der Franzosen für ihre große mittelalterliche Vergangenheit. In Notre-Dame ist die anmutige Sakristei sein Werk. Die Sainte-Chapelle verdankt hauptsächlich ihm ihre gegenwärtige Gestalt. Als sein eigentliches Meisterstück gilt der Ausbau des Schlosses Pierrefonds. Viollet le Ducs Größe liegt nicht nur in seiner Beherrschung der geschichtlichen Formensprache, sondern auch in seiner Fähigkeit, den Bauorganismus von innen heraus zu gestalten.

Die französische Renaissance kam besonders durch den Ausbau des alten Pariser Rathauses (S. 184) wieder zur Geltung, an dem verschiedene Meister seit 1836 tätig waren. Noch strenger an die Formensprache des ursprünglichen Prachtbaues aber hielt sich der großartige Neubau nach dem Brande von 1871, den Théodore Ballu (1817—85) und Pierre Joseph Edouard Deperthes (1833—98) leiteten.

Eklektiker waren die Hauptarchitekten der Zeit des „Bürgerkönigtums", die freilich auch noch das dritte Kaiserreich überlebten, Henri Labrouste (1801—75), Joseph Duc (1802 bis 1878) und Léon Vaudoyer (1803—72). Labrouste, ein Schüler Lebas', wurde zum Vorkämpfer für die Befreiung vom akademischen Zwange. Er brachte, ohne freilich dem Eisen seine eigene Formensprache zu sichern, die Eisenkonstruktion im Steinbau zu erhöhter Geltung. Bahnbrechend wurde sein mit Eisenstützen und Eisenrippen errichteter Lesesaal der Pariser Bibliothek Sainte Geneviève (1840), deren Außenseite in strengem italienischen Renaissancegewande prangt. Baukünstlerisch wirksamer aber erschien schon die Eisenkonstruktion seines großen Lesesaales der Nationalbibliothek (1855), dessen anmutige Flachkuppeln von dünnen Eisensäulen getragen werden. Duc war mit Jean Antoine Alavoine (1778—1834) der Schöpfer der schlanken ehernen Julisäule (1831), leitete seit 1841 aber den Ausbau des Palais de Justice im strengen Renaissancestil. Vaudoyer hat sich besonders durch seine großartige, reichgegliederte, getürmte und gekuppelte romanische Kathedrale von Marseille (seit 1855) einen Namen gemacht. Zu den vielseitigsten Baumeistern seiner Zeit gehörte dann Victor Baltard (1805—75), der 1835 den Justizpalast in Lyon mit einer mächtigen, von 24 gerieften korinthischen Säulen getragenen Außenlanghalle schmückte, 1852—59 in der Zentralmarkthalle zu Paris einen Glas-Eisenbau errichtete, der zu den frühesten der Welt (Londoner Kristallpalast 1851) gehörte und, wenn er künstlerisch auch nüchtern wirkte, das neue Konstruktionsprinzip doch folgerichtig durchführte. Ebenso wandte er es, Frührenaissanceformen dienstbar gemacht, in der Augustinuskirche an, in deren Wölbungen die Eisenkonstruktion an sich nicht unorganisch, doch leider noch mit erborgten, dem Steinstil entlehnten Schmuckformen zutage tritt.

Von den Romantikern, die sich unter dem Einfluß Viollet le Ducs entwickelten, ist Paul Abadie der Jüngere (1812—84) zu nennen, der, nachdem er neuromanische Kirchen z. B. in Angoulême, Bergerac und Bordeaux, neumittelalterliche Rathäuser z. B. in Angoulême und Jarnac geschaffen, 1874 als Sieger im Wettbewerb um die große, dem Herzen Jesu geweihte Pariser Sühnekirche auf dem Montmartre hervorging. Nach Abadies Tode von jüngeren Kräften weitergeführt, ist dieser gewaltige Kuppelbau im südfranzösisch-romanischen Stile, der doch mehr verstandesmäßig nachgebildet als gefühlswarm nachempfunden scheint, noch immer nicht vollendet.

Neben und nach all diesem romantischen Schwelgen in vergangenen Stilarten, deren Widernatürlichkeit gerade im Vergleich zu dem selbständigen Aufschwung der gleichzeitigen Malerei einleuchtet, vollzog sich sodann jene Wandlung zu reicheren, reiferen, schwereren Spätrenaissance- und Barockformen, die die Franzosen als néo-romain im Gegensatze zum néo-grec des Empire bezeichnen. Diese Wandlung erweist sich als selbständige Wiederaufnahme und Weiterentwickelung des Stiles Ludwigs XIV. Nur einzelne Schöpfungen dieses Stiles,

wie Davioubs „Fontaine Saint Michel" (1860), schwelgen in wirklichem Barock. **Gabriel Davioud** (1823—81) war überhaupt einer der ältesten und tüchtigsten Förderer dieses Stiles. Auf jenen Brunnen folgten 1861—62 das Théâtre lyrique und das Théâtre du Châtelet. Selbständiger gestaltete er in Gemeinschaft mit **Jules Désiré Bourdais** (geb. 1835) für die Ausstellung von 1878 das Palais du Trocadéro, dessen Mittelbau sich in mächtigem Halbrund ausgebaucht zwischen zwei schlanken Türmen über der Seine erhebt. Der Hauptmeister des halbklassizistischen neufranzösischen Barocks aber, dessen Einfluß sich rasch in Europa verbreitete, war **Charles Garnier** (1825—98); und Garniers Hauptschöpfung, die Große Oper in Paris (1861—74; Taf. 48, Abb. 2), die ihrer Grundfläche nach das größte Theater der Welt ist, wirkte vorbildlich weit über die Grenzen Frankreichs hinaus. Bewundernswert ist die reichgegliederte innere Raumgestaltung mit dem herrlichen Hauptsaal, über dem sich die Flachkuppel wölbt, und dem großartigen Treppenhause, das alle Stockwerke in farbiger Marmorpracht zusammenfaßt. Bewundernswert ist aber auch der äußere Aufbau mit dem schlichten, von Rundbogen durchbrochenen Erdgeschoß, dem üppig eingeteilten, mit korinthischen Säulenpaaren geschmückten Obergeschoß und dem abschließenden Bühnengiebel, der hinter der in ihn eingezeichneten Kuppel aufragt. Der reichste plastische und malerische Schmuck schmiegt sich diesen Bauformen wie mitgeboren an. In noch barockeren, doch immer edel abgemessenen Formen erheben sich dann Garniers Theater und Kasino zu Monte Carlo.

Im Sinne Garniers und Davioubs wirkten Baumeister wie **J. Ch. Alphand** (1817—1891), der unter dem Präfekten Eugène Haußmann (1809—91) die schonungslose Niederlegung mancher alten Gassen und Plätze der Hauptstadt durchführte, aber auch jene neuen Straßenzüge schuf, die der Seinestadt Luft und Licht verschafften, wie **Léon Ginain** (1825 bis 1898), der Schüler Labroustes, der die stattliche Kirche Notre-Dame-des-Champs und das üppige, von kostbaren Materialien strotzende Palais (Museum) der Herzogin von Galliera erbaute, wie **Henri Blondel** (um 1821—97), der den alten, zur Handelsbörse umgebauten Rundsaal der Getreidehalle mit prachtvoller Westfassade ausstattete. Dagegen wußte **Paul Sédille** (1836—1900) in seinem großen Warenhause des „Magazin du Printemps" (1881) die Eisenkonstruktion mit farbigem Steingewande zu umhüllen und die Weltausstellungen von 1878 und 1889 mit Prachtbauten im üppigsten Zeitstil zu schmücken. Der Weltausstellung von 1889 entsprang aber auch das höchste Bauwerk der Welt, der 300 Meter hohe, vom Ingenieur **Gustave Eiffel** (geb. 1843) ganz aus Eisen errichtete Eiffelturm, der, in edlen großen Linien ansteigend, durch die Folgerichtigkeit in der Anwendung metallischer Formen einen Triumph des Eisenbaues bedeutet, aber, als Monumentalbau angesehen, doch nur als kahles Gerüst und Gerippe über dem flutenden Leben der Weltstadt aufragt. Überbleibsel der Weltausstellung von 1900 hingegen sind Deglanes großes und Giraults kleines Palais des Beaux Arts, die immer noch dem eindrucksvollen, klassizistischen Barockstil des Opernhauses huldigen. Daß für Nutzbauten, wie Schulen und Privathäuser, im Gegensatze dazu der alte Backsteinstil mit Hausteinverbrämungen in kühler nordischer Renaissance wieder aufkam, zeigen z. B. Trains Collège Chaptal am Boulevard des Batignolles und Vaudremers Lycée am Boulevard de Vaugirard.

Seit den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts entglitt der Pariser Baukunst die Vorherrschaft, die sie auf dem Festlande ein Menschenalter lang wieder einmal ausgeübt hatte. Die Grundsätze einer neuen Baukunst, die sich, ohne Rückgriff auf historische Kunstformen, nur an den Zweckformen und den durch das Material bedingten Gesetzen der Massenverteilung und der symmetrischen und rhythmischen Gliederung entwickelt, sind außerhalb Paris' ausgebildet

worden; und Paris hat an dieser modernsten Entwickelung, vom Eiffelturm abgesehen, nur mit einiger Zurückhaltung teilgenommen. Selbst Louis Berniers neue Opéra Comique (1898) und Laloux' neuer Orléans-Bahnhof reden, wenn auch mit neuen Wendungen, noch die alte Formensprache. Als Bahnbrecher der „Architecture rationelle" werden Anatole de Baudot (Kirche zu Privas) und Lucien Magne (Kirche zu Ermont) gerühmt. Charles Plumet (Wohnhaus in der Avenue Malakoff), Hector Guimard (Untergrundbahnhof am Sternplatz), Guilbert (Bazarkapelle), Chedanne (Palace-Hôtel) und Selmersheim (Häuser der Rue Tocqueville) gehören zu den Führern der modernen Richtung der Pariser Baukunst. Aber diese moderne Weiterentwickelung ist gerade in Frankreich noch kaum zu übersehen.

2. Die französische Bildnerei des 19. Jahrhunderts.

Die französische Bildnerei hatte ihren echtesten Klassizismus schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts unter Meistern wie Bouchardon (S. 445) vorweggenommen. Der Hauptvertreter jenes strengeren, härteren, trockeneren Klassizismus, durch den man um die Jahrhundertwende die wirkliche Rückkehr zur Antike zu vollziehen meinte, war in Frankreich nicht ein Bildhauer, sondern ein Maler, der berühmte Jacques Louis David, dessen „plastischer" Malweise auch die Bildner nacheiferten. Der führende Bildhauer aber, unter dessen Einfluß die französische Schule der Empirezeit stand, blieb der Italiener Canova (S. 466).

An monumentalen Aufgaben fehlte es dieser Zeit in Frankreich keineswegs. Die Siegessäulen, die Triumphbogen, die klassischen Giebel der kirchlichen und weltlichen Säulenvorhallen wurden im Zeitstil mit Flach- und Hochreliefs geschmückt. Aber nur wenige dieser Arbeiten erhoben sich ins Reich des Ewiggültigen.

Den trockenen Davidstil vertraten Meister wie Pierre Cartellier (1757—1831) und François Frédéric Lemot (1771—1827). Etwas mehr Leben und Anmut im Sinne Canovas erstrebten Bildhauer vom Schlage Antoine Denis Chaudets (1763—1810), des Schöpfers des liebenswürdigen Marmor-Amors „mit dem Schmetterling" im Louvre, François Joseph Bosios (1763—1845), des gefeierten Meisters der glatten, kauernden Marmornymphe Salmakis in derselben Sammlung, und Jean Pierre Cortots (1787—1843), des berühmten Urhebers des kalten, absichtlichen Hochreliefs der Krönung Napoleons, das am Arc de l'Étoile das Gegenstück zu Rudes gewaltiger „Marseillaise" (S. 557) bildet.

Von Cartelliers Schülern war Philippe Joseph Henri Lemaire (1798—1880), der Meister des räumlich unerfreulichen „Weltgerichts" im Giebel der „Madeleine" (S. 552) noch ein Klassizist vom reinsten Wasser. Von Bosios Schülern suchte Francisque Joseph Duret (1804—65), der Schöpfer der berühmten Bronzen des neapolitanischen Tarantellatänzers (1833) und des Improvisators im Louvre, in realistische Bahnen einzulenken. Kaum noch als Klassizist aber erscheint Pierre François Grégoire Giraud (1783—1836), dessen köstlicher „liegender Hund" im Louvre schon volles Leben und geschmeidige Natürlichkeit atmet.

An der Spitze einer Schar jüngerer Künstler, die sich, ohne dem klassizistischen Ideal untreu zu werden, der Empfindsamkeit der gleichzeitigen Romantiker näherten, steht der Genfer Schüler Lemots, James Pradier (1792—1862), der Lieblingsbildhauer des „juste milieu" der Zeit des Bürgerkönigtums. Immer glatt und technisch vollendet, oft geleckt und süß, manchmal lüstern und weichlich, verstand er seine Zeit und wurde daher auch von ihr verstanden. Von ihm rühren z. B. die vier Ruhmesgöttinnen am Arc de l'Étoile und die zwölf eleganten Siegesgöttinnen am Grabe Napoleons im Invalidendom her. Wirkungsvolle

Fürstengrabmäler schuf er für Saint-Louis in Marseille und die Orléans-Kapelle in Dreux. Seine vorzüglichen Marmorbüsten hervorragender Zeitgenossen sind in allen Sammlungen Frankreichs zu finden. Am meisten er selbst aber erscheint er in der Wiedergabe verführerischer, angeblich mythologischer Frauengestalten. Die drei Grazien des Museums zu Versailles, „Venus und Amor" im Winterpalais zu Petersburg, die „Toilette der Atalante", die Psyche (Abb. S. 558) und die Sappho des Louvre gehören zu Pradiers charakteristischen Schöpfungen.

Neben diesen Klassizisten tauchen dann aber bald auch die eigentlichen Romantiker auf, denen es um die Wiederbelebung der mittelalterlichen Vorwürfe und Stile zu tun war. Die Franzosen bezeichnen sie schlechthin als Gotiker. Doch haben diese in der französischen Bildhauerei nur vorübergehend eine Rolle gespielt. Selbst Étienne Hippolyte Maindron (1801—84), der Schöpfer der marmornen Welledastatue im Luxembourg-Garten und der Marmorgruppe der Genovefa in Fontainebleau, sowie Auguste Priault (1810—70), dessen bronzenes Opheliarelief dem Ministerium der schönen Künste gehört, während seine Steingruppe des gallischen Reiters die Jenabrücke in Paris schmückt, können hier nur flüchtig erwähnt werden. Daß diese Richtung in den Kreisen ihrer Anhänger als national-französisch galt, läßt sich denken.

Von wirklich national-französischem Leben, das sich in bewußten Gegensatz zu jeder Anempfindung stellte, waren nur drei große Meister erfüllt, die noch im 18. Jahrhundert geboren waren: François Rude (1784—1855), Pierre Jean David d'Angers und Antoine Louis Barye. Rude, den Fourcaud eingehend geschildert hat, wird an Unmittelbarkeit in der Erfassung der verschiedensten Darstellungsgegenstände, an Wucht und Leidenschaft der Bewegung, an Natürlichkeit und Wahrheit des Ausdrucks nur von wenigen Bildhauern aller Zeiten erreicht. Sein Lehrer war Cartellier (S. 556) gewesen. Noch während seiner Flüchtlingsjahre in Brüssel (1815—27) entstand seine Büste Jacques Louis Davids (im Louvre), in der er zum erstenmal volles Leben naturgetreu wiedergab. Sich selbst fand er 1831 mit dem reizenden neapolitanischen Fischerknaben, der, am Boden kauernd, mit einer Schildkröte spielt (Abb. S. 560). Die Bronzeausführung von 1833 gehört dem Louvre. Das Werk aber, durch das Rude Frankreich mit fortriß, war die große Hochreliefgruppe des Auszugs der Freiwilligen von 1792 am Arc de l'Étoile (seit 1832), die großartigste Verkörperung des Sturmliedes der „Marseillaise", die sich denken läßt. Über den Köpfen der ausziehenden, teils noch nackten, teils ideal gekleideten Jünglinge und Männer erscheint die geflügelte Göttin des Krieges in leidenschaftlicher, stürmisch vorwärts drängender Bewegung mit dem Schwerte in der vorgestreckten Rechten, mit dem Racheschrei auf den weitgeöffneten Lippen, eine der großartigsten Gestaltungen der gesamten Bildhauerei. Neuartiger noch wirkte Rudes Bronzedenkmal des sich von seiner Bahre zur Unsterblichkeit erhebenden Napoleon im Park von Fixin-les-Dijon. Ganz als Liegefigur im mittelalterlichen Sinne, wenn auch von packender Naturwahrheit erfüllt, hat er den ausgestreckt auf dem Rücken liegenden Leichnam des Godefroy Cavaignac auf dessen Grabmal am Montmartre behandelt. Berühmt sind Rudes geschichtliche Standbilder, von denen das der Jungfrau von Orléans, als Bauernmädchen den himmlischen Stimmen lauschend, und das des Moritz von Sachsen, beide im Louvre, in Marmor ausgeführt sind. Weniger packend sind seine religiösen Darstellungen, wie die Taufe Christi in der Madeleine. Von seinen ehernen Porträtstandbildern ist das des Mathematikers Monge in Beaune durch den kräftigen Individualismus der Kopfbildung, das des Marschalls Ney in Paris (1852—53), sein letztes bedeutendes Werk, durch die wunderbare Wucht der Heerführergebärde ausgezeichnet.

Pierre Jean David d'Angers (1789—1856), über den Jouin das Hauptwerk geschrieben, war fünf Jahre jünger als Rude. Seiner Zeit noch berühmter als dieser, erscheint er der Nachwelt weniger unmittelbar empfindend. Gonse stellt einen Einfluß des deutschen Bildhauers Rauch auf ihn fest. Die Grenzen seiner Idealbildnerei treten schon in seiner lebensvollen, aber doch noch etwas zopfig empfundenen Marmorgestalt des Philopoemen im Louvre hervor. Sein monumentales Hauptwerk, das Giebelfeld des Pantheon mit seiner Darstellung des Vaterlandes, das seine großen Söhne krönt, ist unzweifelhaft eine eigenartige Schöpfung, wirkt jedoch mit seiner Fülle bildnismäßig gestalteter berühmter Franzosen, die in ihrer Zeittracht die allegorische Mittelgestalt wohlgegliedert umdrängen, etwas nüchtern. Eine besondere Bedeutung gewann David d'Angers durch seine zahllosen, meist in Marmor ausgeführten Einzelbüsten berühmter Zeitgenossen. Mit vollem Bewußtsein stellt er sich die Aufgabe, nicht das zufällige Augenblicksbild des bedeutenden Mannes zu geben, sondern die bleibenden Hauptzüge seines Charakters herauszuheben. Daß seine Bildnisse dadurch manchmal karikiert erscheinen, zeigt schon seine Goethebüste in der Weimarer Bibliothek. Aber geistreich und bedeutend sind sie immer.



Psyche. Marmorstandbild von James Pradier im Louvre. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 557.

Antoine Louis Barye (1795—1875), über den Kay geschrieben, war einer der ersten wirklichen Realisten der modernen Kunst. Die wilde Tierwelt, die er im Zoologischen Garten eingehend studierte, hatte es ihm angetan. Unter seinen Händen erhielt das Tier eine ähnliche Bedeutung für die Bildhauerei wie die Landschaft sie für die Malerei gewonnen hatte. Auch seine berühmtesten mythologischen Darstellungen, wie die Bronzegruppe eines mit einem Lapithen kämpfenden Kentauren im Louvre, spielen in die Tierwelt hinüber. Seine Reiterstandbilder Napoleons in Ajaccio und in Grenoble schließen sich an. Seinen Hauptruhm aber verdankt Barye den großen und kleinen ehernen Tiergruppen, von denen der „Tiger, der ein Krokodil verspeist", und der „Jaguar, der einen Hasen frißt", im Louvre stehen. Großartige Löwen schuf er für den Fuß der Julisäule und den Eingang des Louvre. Packend ist sein Löwe, der eine Schlange zerdrückt, im Tuileriengarten. Seine kleineren Tierbronzen befinden sich namentlich im Pariser Privatbesitz. Jedenfalls gehört Barye zu den Bahnbrechern der ganzen Gattung.

Alle diese Meister hatten das geschichtliche wie das natürliche Stoff- und Stilgebiet der

französischen Bildhauerei mächtig erweitert. Ein Menschenalter lang entwickelte sich aus dieser Erweiterung ein gewisser Eklektizismus, der jedem Meister einen weiten Spielraum gewährte. Die Wiederaufnahme der Formensprache der italienischen Frührenaissance machte dann aber auch hier rasch einer Neubelebung des Berninischen Barocks Platz.

Die strenge römische Antike suchte **Claude Eugène Guillaume** (geb. 1822), ein Schüler Pradiers, dessen Einfluß noch in seinem Anakreon des Luxembourg-Museums nachwirkt, durch Bildnisbüsten, wie die des bronzenen Grabmals der beiden Gracchen in derselben Sammlung, neu zu beleben. Zu seinen frischesten Schöpfungen dieser Art gehört die Büste Ingres' in der École des Beaux Arts zu Paris.

Die Tierkunst Baryes setzte **Auguste Caïn** (1822—94), ein Schüler Rudes, mit großer Wucht und scharfer Beobachtungsgabe fort. Ein vielseitigerer Schüler Rudes aber war sein Neffe **Emmanuel Frémiet** (geb. 1824). Die Tierkunst Baryes hat es auch ihm angetan. Mit Vorliebe vereinigt er jedoch Tier- und Menschendarstellungen. Feuriges Leben verbindet er mit gründlichstem Formenverständnis, starken Natursinn mit schon barocker werdendem Liniengefühl. Sein Steinzeitmensch (1872) und sein Gorilla, der ein nacktes Weib raubt, beide im Jardin des Plantes, gehören zu dem Ungestümsten, was bildnerisch festgehalten worden. Von seinen Bronzedarstellungen mittelalterlicher Gestalten zeichnet sich der gerüstete Reiter (Louis d'Orléans) im Schloßhof zu Pierrefonds (1871) durch geschlossene Haltung, der hl. Georg im Stadtmuseum zu Paris durch die künstlerisch gebändigte Kraft seiner wilden Bewegung aus. Seine Jungfrau von Orléans zu Pferde auf der Place de Rivoli (1880) aber verbindet innere Lebendigkeit und äußere Naturfrische mit vornehmer Ruhe.

Auch **Jean Baptiste Carpeaux** (1827—75), der Stolz des zweiten Kaiserreichs, war Schüler Rudes (und Durets) gewesen. Mit wuchtiger Fülle, beweglicher Kraft und dekorativem Sinne erging er sich vorzugsweise in Darstellungen blühender Frauenleiber. Offensichtlich rückt durch ihn die geschichtliche Stilwiederholung von der Renaissance zum Barock vor. Die tiefen Höhlungen, die schwellenden Formen, die glatte und doch naturalistische Oberfläche erinnern an die Kunst Berninis. Aber die Beweglichkeit seiner Gestalten wird von innerem Leben getragen. Seine machtvolle, schrecklich lebenswahre Bronzegruppe des Ugolino mit seinen Kindern im Hungerturm (seit 1903 im Louvre) bringt seine Eigenart noch etwas theatralisch zum Ausdruck. Natürlicher entwickelt tritt sie uns in seiner sinnbildlichen Darstellung am Florapavillon des Louvre entgegen. Am berühmtesten machte ihn sein „Tanz" (1869) an der Schauseite des Opernhauses. Kraft und Anmut, Geschlossenheit und Natürlichkeit sind niemals glücklicher verschmolzen worden als in dieser köstlichen Hochreliefgruppe des fröhlichen Reigens, den jugendschöne Weiblichkeit um jauchzende Jünglingsschönheit schlingt. Wunderbar lebendig sind aber auch die vier Weltteile in den vier sich um sich selbst drehenden weiblichen Gestalten mit der Weltkugel an der Fontaine de l'Observatoire verkörpert. Dazu die unzähligen lebensvollen Marmor- und Bronzebüsten, die Carpeaux geschaffen — eine Anzahl von ihnen gleich im Louvre — und dazu das prächtige Watteau-Standbild in Valenciennes! Wahrlich, Carpeaux gehört zu den vollgültigen Vertretern seiner Zeit und seines Volkes.

Ein Schüler Rudes war auch noch **Henri Joseph Cordier** (geb. 1827), der von einer Kunstreise nach dem Osten lebendige Typen fremder Völker mitbrachte. Seinen exotischen Büsten, Gestalten und Gruppen verstand er durch die Verwendung farbiger Marmorarten und schimmernder Metalle ein neuartiges Leben zu verleihen. Schon seine Büsten eines Negers und einer Negerin im Louvre zeigen ihn als Bahnbrecher dieser neuen Richtung.

Paul Dubois (geb. 1829) hingegen war ein Enkelschüler David d'Angers'. Dubois ist der eigentliche Frührenaissancemeister unter den französischen Bildhauern des 19. Jahrhunderts. Donatello und Verrocchio waren seine Vorbilder; aber er wußte stets französische Anmut mit altflorentinischer Knappheit zu paaren. Mit seinem jungen Johannes dem Täufer (1860) und seinem in versilberter Bronze dargestellten altflorentinischen Lautenschläger (1863) im Luxembourg-Museum begründete er seinen Weltruhm. Seine Jungfrau von Orléans zu Pferde vor der Kathedrale von Reims zeichnet sich vor Frémiets kraftvollerer gleicher Darstellung in Paris durch größere Innerlichkeit und klarere Beweglichkeit aus. Sein mächtiges Grabmal des Generals Lamorcière in der Kathedrale zu Nancy zeigt ein Liegebild voll mittelalterlicher Würde und Weihe, vier Eckgestalten der Tugenden von renaissancemäßiger Strenge und Reinheit. Zahmer als Frémiet, ist er unzweifelhaft auch liebenswürdiger als dieser.



Neapolitanischer Fischerknabe. Marmorbildwerk von François Rude im Louvre. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 557.

Von den jüngeren, erst in den dreißiger Jahren geborenen Meistern führt Pradiers Schüler **Henri Chapu** (1833—91) den klassizistischen Idealismus seines Lehrers, ins Schmachtende und Zarte übertragen, bis gegen das Ende des Jahrhunderts herab. Berühmt sind seine empfindsamen Frauengestalten, wie die „Jugend" am Grabmal Regnaults in der École des Beaux Arts zu Paris, die „Schriftstellerei" am Denkmal Flauberts in Rouen. Seiner ländlichen, verzückt zurücksinkenden Jungfrau von Orléans im Luxembourg-Museum aber fehlt es an überzeugender Kraft.

An Frémiet knüpften in diesem Menschenalter namentlich die Südfranzosen, wie Falguière und Mercié von Toulouse, an, die Schüler François Jouffroys (1806—82) gewesen waren. **Jean-Alexandre Joseph Falguière** (geb. 1831) ist ein rassiger Meister, zu dessen Hauptschöpfungen volle, feste Frauengestalten, Dianen, Nymphen, Bacchantinnen, aber auch Omphale, Eva und Cléo de Mérode gehören. Seine temperamentvolle Bronze „Der Sieger im Hahnenkampf" (Luxembourg-Museum) erregte schon 1864 Aufsehen. Seine romantischen Anwandlungen haben sich namentlich in der empfindungsvollen Marmorgestalt des sterbend am Boden liegenden jungen Märtyrers Tarcisius (Luxembourg-Museum) verkörpert. Von seinen Bildnisstandbildern ist das Lamartines in Mâcon hervorzuheben. Die Anerkennung der Nachwelt ist ihm sicher.

Neben Falguière erscheint sein Mitschüler und Schüler **Antonin Mercié** (geb. 1845) weniger stilvoll, aber kraftvoller natürlich. Sein edelschlanker naturfrischer Bronze-David im Luxembourg-Museum erinnert noch an Dubois. Sein Denkmal Meissoniers, das den Maler in

großartig bewußter Haltung in seinem Sessel zeigt, ist von barockerem Leben erfüllt. Machtvoll ist das patriotische Pathos, das seine ergreifende Bronzegruppe „Gloria victis“ im Hôtel de Ville und seine etwas unruhigere Gruppe „Quand même“ im Tuileriengarten atmen.

Von den gleichalterigen, aus Paris stammenden Meistern gehören noch Jules Dalou (1858—1902) und Louis Ernest Barrias (1841—1905) hierher. Dalous breites Bronzerelief (1883) in der Abgeordnetenkammer, das eine Rede Mirabeaus darstellt, ist ein nüchternes Historienbild von strammer isokephaler Haltung. Sein Denkmal des Malers



Albert Bartholomés „Monument aux morts“ auf dem Père Lachaise-Friedhof in Paris. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 562.

Delacroix im Luxembourg-Garten wirkt ziemlich barock. Sehr beliebt aber sind seine Terrakotta- und Steindarstellungen aus dem Arbeiterleben, denen er bei voller Lebendigkeit einen französischen Rokoko-Anhauch zu leihen verstand. Eleganter und schlichter als Dalou erscheint Ernest Barrias. Seine „Spinnerin von Megara“ im Luxembourg-Museum (1870) ist mehr elegant-klassizistisch als modern-realistisch empfunden. Eine zierliche Rokokogestalt aber ist sein „Mozart als junger Geiger“ in derselben Sammlung.

Ein Stolz der französischen Bildnerei des 19. Jahrhunderts sind dann noch die Meister der Medaillen und Plaketten, die den Reliefstil der plastischen Kleinkunst vorbildlich wieder belebten. In der Revolutionszeit war Augustin Dupré (1748—1833) ein Hauptmeister, der dieser Kleinkunst anvertraute, was sein Herz bewegte. In den folgenden Zeiten beteiligten sich einige der namhaftesten Bildhauer, die wir kennen gelernt haben, wie David d'Angers, Rude, Barye, Préault, Chapu und Carpeaux an dieser neuerblühenden Kunstübung.

Ihren Höhepunkt erreichte sie nach der Mitte des Jahrhunderts in den feinfühligen Arbeiten François Hubert Joseph Ponscarmes (1827—1903), Jean Baptiste Daniel Dupuis' (1849 bis 1899), Jules Clément Chaplains (geb. 1839) und Louis Oscar Rotys (geb. 1846), die wieder noch jüngeren Künstlern, wie Legros und Cazin, die Wege wiesen. Schon die Medaillen- und Plakettensammlung des Luxembourg-Museums lehrt uns die feinen Schöpfungen dieser Meister auf dem Gebiete der Bildniskunst und der sinnbildlichen Gelegenheitskunst bewundern, die das künstlerische Schaffen so anmutig wieder dem Leben verknüpfen.

Noch modernere Meister arbeiteten dann mit Bewußtsein allen durch Italien hindurchgegangenen Überlieferungen entgegen, um einerseits an den künstlerischen Geist des französischen Mittelalters, anderseits an die Natur und die Empfindung der Gegenwart anzuknüpfen. Als der Hauptmeister altfranzösischen Kunstgeistes gilt **Albert Bartholomé** (geb. 1848). Das feinfühlige Grabmal seiner Gattin mit dem Christusbilde auf dem Dorfkirchhof zu Crépy-en-Valois bildete nur das Vorspiel zu seinem großen Lebenswerk, dem allgemeinen Totendenkmal (Abb. S. 561), das 1895 vollendet war. Durch seine zugleich naturwahre und stilvolle, aber an keinen der „lateinischen" Stile erinnernde Wucht und Größe erregte dieses gewaltige Bildwerk solches Aufsehen, daß die Stadt Paris es für den Abschluß des Eingangsweges im Friedhof Père Lachaise, den Gräbern der Namenlosen gewidmet, ausführen ließ. Das Hauptmotiv, die Todespforte, durch die die Menschheit, in mannigfachen Typen vertreten, ins Reich der Schatten eingeht, ist an sich nicht neu. Schon Canova und andere hatten es verwendet. Aber so groß, breit und majestätisch wie hier, an altägyptische Formensprache erinnernd, war die Eingangspforte zum Schattenreich noch niemals dargestellt, und so schlicht, einfach und natürlich, so frei von jeder historischen Manier und doch so stilvoll waren die Scharen der kaum bekleideten Toten, die hineinstreben oder widerstrebend, mit Qualen ringend, hineingedrängt werden, noch niemals wiedergegeben worden.



Der Kuß. Marmorgruppe von Auguste Rodin im Luxembourg-Museum zu Paris. Nach Photographie.

Moderner noch als Bartholomé, unabhängiger noch von allen hergebrachten Stilregeln, vielseitiger in seinen Darstellungsgegenständen, rücksichtsloser in der Durchsetzung seiner Eigenart als jener tritt **Auguste Rodin** (geb. 1840), der Hauptvertreter des von der Malerei übernommenen „Impressionismus", in der Plastik uns entgegen. Ein kräftiges, durchdringendes Naturgefühl bildet die Grundlage seiner Kunst. Sein starkes plastisches Empfinden, das immer wieder durchbricht, zerstreut alle Bedenken gegen die malerische Breite und verschwimmende Weichheit seiner reifen Werke. In Frankreich haben Mauclair und Cladel, in Deutschland z. B. Meier-Graefe, Treu, Clemen und Brieger-Wasservogel ihn gefeiert.

Nachdem Rodin 1864—70 Schüler des Carrier de Belleuze, eines Schülers David d'Angers', gewesen, erregte er 1877, von längerem Aufenthalt in Brüssel nach Paris

zurückgekehrt, Aufsehen mit seinem „Urmenschen", einer so lebenswahren, auf alle Ebenheiten und Unebenheiten der Oberfläche so getreu eingehenden Wiedergabe eines nackten jungen Mannes, daß man damals behauptete, Rodin habe einen Gipsabguß nach der Natur ausgestellt. Der Bronzeguß dieses Naturmenschen steht im Luxembourg-Garten. Dem Luxembourg-Museum aber gehört die hagere, ausdrucksvolle, eindringlich naturwahre Bronzegestalt Johannes des Täufers (1881). Durch meisterhafte, äußerst individuell belebte Marmorbüsten berühmter Zeitgenossen befestigte Rodin seinen Ruf. Gegen Ende der achtziger Jahre entstand sein neuer Stil, wie ihn die berühmte Marmorgruppe „Der Kuß" (Abb. S. 562) in derselben Sammlung offenbart. In inniger Umarmung sitzt ein nacktes Paar auf einem Felsen. Die Reinheit der künstlerischen Auffassung verscheucht jedes lüsterne Empfinden. Von allen Seiten von Luft und Licht umflossen, von allen Seiten durch köstlichen Linienfluß und Massenschluß zusammengehalten, ist es ein Kunstwerk von höchster Natürlichkeit und reinster Schönheit. Immer leichter und skizzenhafter entworfene Marmorgruppen ähnlicher Art, wie der „ewige Frühling" und das „ewige Idol", folgten. Rodin fing an, seine Gestalten und Gruppen nur so weit aus dem Block herauszuarbeiten, wie es ihm nötig erschien, um seine Absichten zu erreichen. Alle Leidenschaften der menschlichen Seele weiß er in Bildwerken dieser Art zu verkörpern, allen Schauern der Lust und der Verzweiflung weiß er durch geschmeidige, von Schönheit getragene Körperbewegungen Ausdruck zu verleihen. An seiner Hauptschöpfung dieser Art, dem „Höllentor", arbeitete Rodin seit 1875; 1880 erwarb der Staat es für den Eingang des Kunstgewerbemuseums; auf der Weltausstellung 1900 erschien es in Rodins Sonderausstellung. Es ist eine gewaltige, reich mit Reliefs geschmückte Türumrahmung, von deren Oberbalken mächtig bewegte Gestalten herabblicken. Ursprünglich war es als Eingangstor zu Dantes Hölle gedacht und von der Gestalt des Dichters bekrönt. Allmählich aber hat der Meister ihm alles aus Dante Entlehnte genommen, um es ins allgemein Menschliche zu übersetzen. Aus Dante wurde der „Denker", die mächtige, vorgebeugt auf dem Felsblock thronende Sitzgestalt, deren innere Erregung ganz in kühne, aber ruhige Bewegung umgesetzt ist. Vom Höllentor losgelöst, ist sie, in Bronze gegossen, jetzt vor dem Pantheon in Paris aufgestellt. Andere Gestalten und Gruppen vom Höllentor, wie die „drei Schatten" und „Adam und Eva", verbinden vollends michelangeleske Gewalt mit modernster Empfindung. In allen diesen Gestaltungen seiner schöpferischen Einbildungskraft, die der Meister jedoch immer nur als Naturbilder aufgefaßt sehen will, spricht sich seine eigentliche Größe aus.

Aber auch unter seinen öffentlichen Denkmälern finden sich eigenartige und mächtige Schöpfungen, zu denen das noch etwas unruhige Denkmal Claude Lorrains in Nancy (1883) gehört. Das gewaltigste und eigenartigste von ihnen ist das Denkmal der Geiseln von Calais, das hier 1895 errichtet wurde: eine kühne, realistisch-rundplastische Darstellung des vermeintlichen Todesganges der sechs vornehmen Bürger von Calais, die sich 1347 Eduard III. von England auslieferten. In der Haltung und im Mienenspiel der sechs paarweise und einzeln ohne jede hergebrachte „Gruppierung" dahinschreitenden überlebensgroßen Bronzegestalten sprechen sich alle Abstufungen von Furcht, Verzweiflung, Entschlossenheit und Vaterlandsliebe aus. Berühmt ist aber auch Rodins Denkmal Victor Hugos (seit 1886) im Luxembourg-Garten. Der Dichter sitzt in lebhafter innerer Bewegung mit von sich gestrecktem linken Arm auf einem Felsen am Meergestade. Er lauscht der Eingebung der beiden hinter ihm auftauchenden weiblichen Gestalten, die als „Inspiration" und „Voix intérieure" bezeichnet werden. Nicht zur Aufstellung aber gelangte Rodins Denkmal Balzacs, dessen großer

Gipsentwurf mit dem aus kuttenartigem Überwurf hervorschauenden Charakterkopf noch in seiner Werkstatt steht. Meier-Graefe und Clemen haben auch dieses Denkmal begeistert geschildert. Jedenfalls braucht die Mitwelt nicht an ihrem Beruf zur Kunst zu verzweifeln, solange sie einen Meister wie Rodin zu den Ihren zählt.

Von Rodins Schülern hat **Émile Bourdelle** (geb. 1861), der uns schon seiner Beethovenköpfe wegen nahesteht, schulbildend weitergewirkt. Zu Bourdelles in Paris lebenden Schülern gehört die begabte deutsche Bildhauerin Hedwig Jänichen (geb. 1874). Von den jüngsten Medailleuren steht Alexandre Charpentier (geb. 1856), der ebenfalls von Rodin beeinflußt wurde, durch seine leichtflüssige Manier bereits im Gegensatze zu Roty, Chaplain und Dupuis. Andere Bildhauer der jüngsten Pariser Richtung, wie den Italiener Rosso, müssen wir ihren Geburtsländern lassen. Ins 20. Jahrhundert wollen wir uns nicht zu weit hereinwagen. Nur einen Meister, der abermals neue und zugleich uralte Bahnen eingeschlagen hat, Aristide Maillol (geb. 1861; Aufsatz von Denis), dürfen wir nicht übergehen. Verhältnismäßig spät von der Malerei und dem Kunstgewerbe zur Bildnerei gekommen, gelangte er erst im „Salon" 1903 zur allgemeinen Anerkennung. In seinen kleinen Holz- und Bronzegestalten, die in ihrer herben Eckigkeit beim ersten Anblick archaistisch bis zum Ägyptischen erscheinen, sucht er das Problem der Form durch die Rückkehr zu streng konstruktiver Gestaltung der menschlichen Körper zu lösen. In Wirklichkeit geht er dabei durchaus selbständig und modern vor. Gerade seine Schöpfungen eröffnen der Plastik des 20. Jahrhunderts einen neuen Ausblick auf die Möglichkeit neuartiger und inniger Verschmelzung von Stil und Natur.

3. Die französische Malerei des 19. Jahrhunderts.

In der Malerei entfaltet die französische Kunst des 19. Jahrhunderts ihr ganzes Können und Wollen, alle ihre Reize und alle ihre Unarten, alle ihre Eingebungen und alle ihre Theorien. Was die französische Malerei dieses Zeitraums der gleichzeitigen Kunst ihrer Nachbarn, selbst der Engländer, gelegentlich entlehnt hat, ist verschwindend wenig gegen die Fülle von Anregungen, die sie, immer entdeckend und bahnbrechend, allen übrigen Völkern gespendet hat; und gerade weil die verschiedenen, mit unerbittlicher Folgerichtigkeit einander ablösenden Entwickelungsphasen der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts sich zunächst in der französischen Malerei vollzogen haben, wurde diese zur Lehrmeisterin und Bannerträgerin Europas.

Das Stoffgebiet der französischen Malerei wechselte und erweiterte sich mit ihren Stilwandlungen. Auf die Beispiele strenger Bürgertugend aus der römischen Geschichte und die anmutigen Vorspiegelungen der griechischen Mythologie, die den Klassizismus beherrscht hatten, folgten in der romantischen Periode alle Begebenheiten der mittelalterlichen und neuzeitlichen Geschichte, der christlichen Legende und der neueren Dichtkunst; und gleichzeitig hielt der Orient, der durch Frankreichs Beziehungen zu Algier in den Gesichtskreis der Künstler getreten war, glühend und farbenreich seinen Einzug in die französische Malerei. Der darauf folgende Realismus tat frische Griffe in die Natur und das Menschenleben. In der Landschaft und im Leben des Volkes, ja im Stilleben wurden früher niemals beachtete Dinge hervorgezogen. Der Impressionismus und der Neuimpressionismus machten die Darstellung von Luft und Licht beinahe zum Selbstzweck. Der Neuidealismus erging sich, von den schillernden Fittichen der Phantasie getragen, in neuer Sinnbildlichkeit und verwegenen Vorstellungskreisen. Daneben aber blieb die Bildniskunst, allen Stilwandlungen folgend, das Stammgebiet der Malerei, in dem sie ihr Können stets am unverfälschtesten hervorkehrte.

Alle diese Fächer suchten und fanden ihren Schwerpunkt in der Staffeleimalerei. Dem Realismus hatte sogar die vervielfältigende Griffelkunst, die in der Karikatur die Wirklichkeit satirisch übertrieb, die Wege gewiesen. Aber auch die monumentale Wandmalerei spielte eine hervorragende Rolle in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Die älteren Meister kamen namentlich in Kirchenfresken zum Worte. Die Madeleine, Saint Roch, Saint Gervais, Saint Eustache, Saint Vincent de Paul, Saint Sévérin, Saint Germain des Prés, Saint Sulpice und Sainte Clotilde in Paris sind reich mit Wand- und Altarbildern der romantischen Schule geschmückt. In den weltlichen Gebäuden kamen auch neuere und neueste Schulen zur Geltung. Das Pantheon, das Hôtel de Ville, die Chambre des députés, die großen Theater, die Sorbonne und selbst das Louvre sind Hauptsitze der jüngeren französischen Monumentalmalerei. Aber die fortschreitende Entwickelung hielt sich vornehmlich an die Staffeleimalerei und die graphischen Künste.

Eine gesunde Wandlung in der Auffassung der Entwickelungsgeschichte der modernen französischen Malerei vollzog sich in Deutschland während des Menschenalters, das zwischen den Werken von Julius Meyer und von Richard Muther liegt. Empfehlenswert sind die zusammenfassenden französischen Schriften von Bénédite und von Marcel. Einzelne Abschnitte haben Chesneau, Proust, Thomson, Gensel und Lemonnier behandelt. Von den Einzelschriften, die Muthers Hauptwerk sorgfältig verzeichnet, kommen für uns nur die wichtigsten in Betracht.

Der eigentliche Großmeister des Klassizismus, **Jacques Louis David** (1748—1825; Buch von Delécluze), war aus Bouchers Schule in die Viens (S. 460) übergegangen, dessen noch halb zopfigen Idealen er die sitten- und formenstrengste antikisierende Folgerichtigkeit gab. Jede einzelne, nach allgemeinen Schönheitsregeln konstruierte Gestalt wurde plastisch mit dem Pinsel durchmodelliert. Die pathetisch bewegten Gruppen wurden in wohlüberlegter, manchmal gespreizter Linienführung voneinander und von dem schlichten Hintergrunde abgehoben. Trotz seiner ausgesprochenen Verachtung des Kolorits aber wußte David noch geschickt mit Farben und Pinseln umzugehen. Auch stofflich gehören seine früheren Bilder im Louvre, wie Mars und Minerva (1771), Belisar als Bettler (1780), der mit heller Begeisterung begrüßte Schwur der Horatier (1784), Paris und Helena (1788), Brutus an der Leiche seiner Söhne (1789), durchweg der Antike an. Die große Revolution aber führte ihn der zeitgenössischen Geschichte in die Arme. Sein Hauptbild dieser Art, die Ermordung Marats, dessen Leiche, vornübergebeugt, aus der Badewanne hängt (das Hauptbild im Brüsseler Museum, Skizzen im Musée Carnavalet und in Versailles), ist Davids realistischste, eben wegen ihrer Abkehr vom falschen Pathos aber auch seine ergreifendste Schöpfung. Schließlich wurde er der Maler Napoleons. Sein steif-prächtiges Riesengemälde der Krönung Napoleons im Louvre wurde zum Vorbild aller späteren ähnlichen Krönungsdarstellungen. Zu den eindrucksvollsten Schöpfungen Davids aber gehört trotz seines theatralischen Pathos das feurig-bewegte Reiterbild in Versailles, das Napoleon auf dem kleinen St. Bernhard darstellt. Schließlich kehrte er mit seinem berühmten, kalt gespreizten „Raub der Sabinerinnen" (1799) und dem wieder im harten Reliefstil prangenden Thermopylä-Gemälde (1814) im Louvre zur Antike zurück. Am größten wirkt David in seinen besten Bildnissen. Zu den berühmtesten gehört das der Madame Récamier (Abb. S. 566), zu den lebensvollsten gehören die des Ehepaares Pécoul, der Madame Sériziat, der „drei Damen von Gent" und sein Selbstbildnis, alle im Louvre. Wo er sich, wie hier, an die Natur hielt, zeigte er sogar eine eindringliche und bewundernswerte malerische Technik.

David parallel, aber weniger stark und weniger starr als er, entwickelte sich Jean Baptiste Regnault (1754—1829), der trotz seiner Schwächen, die schon sein Louvrebild „Achilles und Chiron“ (1783) verrät, schulbildend wirkte. Echter Davidschüler war François Gérard (1770—1837; Buch von Lenormand), der sein plastisches Verständnis der menschlichen Formen in den Dienst einer tändelnden und doch steifen Auffassung der Antike stellte, wie sie sich in seinem „Amor küßt Psyche“ (1798) im Louvre ausspricht, hauptsächlich aber als Bildnismaler berühmt war; als solcher tritt er uns im Versailler Museum entgegen. Fast alle weltlichen und geistigen Größen Europas standen oder saßen ihm. Anfangs schlichter und strenger,



Madame Récamiers Bildnis von Jacques Louis David im Louvre. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 565.

näherte er sich später, weicher werdend und zum Pomp der Säulenhintergründe zurückkehrend, allmählich mehr den älteren Schulen. Wirkliche Schüler Davids waren auch Anne-Louis Girodet-Trioson (1767—1824), der die Formensprache seines Lehrers, wie schon sein mondscheinduftiger „Endymion“ im Louvre (1792) zeigt, durch feiner empfundene Helldunkelwirkungen und romantische Anleihen zu bereichern suchte, und Antoine Jean Gros (1771 bis 1835; neuestes Buch über ihn von Dargenty), der seine klassizistische Überzeugung aus innerem Drange koloristischen Neigungen opferte. In seinen großen lebensprühenden Bildern aus der Geschichte Napoleons, wie schon der Brücke von Arcole (1796) und der Schlacht von Abukir (1799) in Versailles, der Pest von Jaffa (1804) und der Schlacht bei Eylau (1808) im Louvre, und in einer ganzen Reihe vorzüglicher, Leben atmender Bildnisse erscheint er bereits als wirklicher Vorläufer der Koloristen von 1830.

Wie diese ganze klassizistische Bewegung sich in der Landschaftsmalerei widerspiegelt, zeigen



1. Die Entführung der Psyche. Gemälde von Pierre Prud'hon im Louvre zu Paris.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.



2. Ein Teil von Pierre Puvis de Chavannes' Halbrundfries „Die Wissenschaften" in der Sorbonne zu Paris.

Nach Photographie.

die trockenen, den hergebrachten Poussinstil ins Härtere und Schärfere umgestaltenden Landschaftsbilder Pierre Henri Valenciennes' (1750—1809), dessen Schüler Victor Bertin (1775—1842) und Jean Joseph Xavier Bidauld (1758—1846) als Führer der strengen Schule bis an die Mitte des Jahrhunderts heran gelten.

Daß der Klassizismus aber auch imstande war, das bunte, trachtenfrohe italienische Volksleben zu erobern, zeigen die zahlreichen, zu ihrer Zeit hochgefeierten Bilder des Davidschülers Léopold Robert (1794—1835; Aufsatz von Ch. Clément), der die sonnige Landschaft und das naturwüchsige Landvolk Italiens, befangen in den Posen und Gesten der Schule, in harter Modellierung und noch härteren, wenn auch starken Farben festhielt. Seine „Pilger" von 1827 und seine „Schnitter" von 1830 im Louvre wirkten vorbildlich auf Jahrzehnte hinaus.

Nur ein Jahrzehnt jünger als David war Pierre Prud'hon (1758—1823; Hauptwerk von Clément), der mitten in der klassizistisch-plastischen Auffassung der führenden Maler das Banner der großen Italiener des 16. Jahrhunderts, eines Leonardo und eines Correggio, hochhielt, die er über alles schätzte. Die einen nennen ihn den modernen Correggio, die anderen sehen den letzten Rokokomaler in ihm, noch andere feiern ihn als den ersten Romantiker. Seine Bilder im Louvre genügen, um seine vollkünstlerische, von innerer Wärme und ausgesprochenem Helldunkel getragene Art kennen zu lernen. Sein berühmtestes Bild, der von der Rache und der Gerechtigkeit verfolgte Verbrecher (1808), ist ein überaus eindrucksvolles, auf Mond- und Fackellichtwirkungen gestelltes Nachtstück. Die „Entführung der Psyche" (Taf. 49, Abb. 1) und die „Unschuld mit den Liebesgöttern" erinnern wirklich an Correggio. Am meisten „Empire" atmet sein Bildnis der Kaiserin Josephine. Er war kein Bahnbrecher, aber zugleich ein Nachzügler und ein Vorläufer; und sicher ein Künstler von echtem Schrot und Korn.

Auf den Klassizismus folgte die mittelalterlich, national und freiheitlich angehauchte Romantik. Ihr Name kam mit Madame de Staëls Buch über Deutschland nach Frankreich. Als ihr Geburtsjahr gilt 1824 (vgl. S. 568). Ihr Ende fällt ungefähr in die Mitte des Jahrhunderts. Das „Geschlecht von 1830" bezeichnet ihren Höhepunkt.

Mit einem Fuß im Klassizismus, mit dem anderen in der Romantik steht der große, strenge, formenfrohe Meister Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867; Bücher von Blanc und von Delaborde), den man den Rafael des 19. Jahrhunderts nennen könnte. Daß er ein großer Maler ist, obgleich er nicht flächenhaft malt, sondern mit dem Pinsel „modelliert", ja daß er manchmal feine wachsbraune oder perlgraue Farbenwirkungen hervorbringt, ohne als Kolorist gelten zu wollen, zeigen schon seine charaktervollen Bildnisse im Louvre und in anderen Sammlungen. Den Davidschüler erkennt man in seinen Frühbildern, wie dem Ödipus (1808) im Louvre und der Thetis (1811) in Aix. Romantiker ist er in Bildern wie der Angelika (1819), der großen „Odaliske" und der Jeanne d'Arc (1854) im Louvre. Als Schüler Rafaels erscheint er in seiner Schlüsselübergabe (1820), seinem Gelübde Ludwigs XIII. (1824) und seiner großen, steifen, ursprünglich als Deckenbild eines der Louvresäle gemalten Apotheose Homers im Louvre. In seiner berühmten „Quelle" (Abb. S. 568) derselben Sammlung, der reizenden, ruhig und doch innerlich belebt dastehenden weiblichen Gestalt mit der Wasserurne (1856), aber faßte er als Fünfundsiebzigjähriger noch einmal all sein Können und Wollen zu stiller Schönheitsoffenbarung zusammen.

Dem Alter nach folgt Horace Vernet (1789—1863), der als Schlachten- und Orientmaler selbständig ins Fahrwasser der Romantik einlenkte. Einstmals übermäßig gefeiert,

erscheint der fruchtbare Meister, dessen farbenkräftige Schlachtenbilder das Versailler Museum beherrschen, heute den Stilisten zu stillos, den Realisten zu unwahr. Seine Kunst wirkte hauptsächlich durch die Stoffe, die sie darstellte.

Bedeutsamer im Übergang zu eigentlicher Romantik steht Théodore Géricault (1791—1824; Buch von Clément). Wie einige der übrigen Bahnbrecher der neuen Richtung war er Schüler des trockenen Klassizisten Pierre Narcisse Guerin (1774—1833) gewesen. Aber der Strom koloristischen Empfindens, der von Gros (S. 566) ausging, hatte ihn mit fortgerissen. Wie viel lebendiger als Davids Napoleon zu Rosse, wie viel feuriger in der Bewegung und in der Farbe erscheint schon sein Reiteroffizier von 1812 im Louvre! Das größte Aufsehen machte 1819 sein Louvrebild „Das Floß der Meduse", das an zwanzig nackte und halbbekleidete, sterbende und verzweifelte Schiffbrüchige auf zusammengezimmerten Schiffstrümmern der „Meduse" in bräunlichen Meereswogen einhertreibend darstellt. So etwas in lebensgroßen, unmittelbar nach dem Leben, nicht nach Gipsen studierten, realistisch behandelten und bewegten Gestalten darzustellen, war unerhört. Das Bild war trotz seiner braunen Färbung, die uns heute veraltet erscheint, eine Tat. Eine noch größere Tat im modernen Sinn aber waren Géricaults unmittelbar aus dem Pferdeleben gegriffene Darstellungen, wie das „Pferderennen zu Epsom" im Louvre (Abb. S. 569). Er war wirklich ein bahnbrechender Meister.



Die Quelle. Gemälde von Jean Auguste Dominique Ingres im Louvre. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 567.

Die Vorzüge, die Géricault erstrebte, erreichte sein jüngerer Mitschüler Eugène Delacroix (1799 bis 1863; neueres Buch von Tourneux), der große Gegner Ingres', der leidenschaftliche Bewunderer Rubens', dessen machtvoll bewegtes Leben und dessen feurige Farbengluten er ins Französische übersetzte. Delacroix gilt als das eigentliche Haupt der französischen Romantiker, als der Bahnbrecher der „realistisch-koloristischen" Richtung, die zwischen 1830 und 1850 von Frankreich aus Europa eroberte. Gerade daß er den realistischen Kolorismus in französischer Übersetzung gibt, ihn mit französischem Pathos, französischen Gesten und französischer Leidenschaft ausstattet, trug ihm trotz seiner absichtlichen Posen, seiner zerflatternden Umrisse, seiner mehr dekorativen als natürlichen Färbung unbestrittenen Weltruhm ein. Delacroix verstand zu berauschen und mit fortzureißen. Doch gehört seine Kunst noch zur Literaturmalerei. Dante, Shakespeare, Byron, Goethe, vor allen Shakespeare, lieferten ihm seine Lieblingsstoffe; hinzu traten die französische Geschichte und der sittenbildlich aufgefaßte Orient. Schon sein Dante und Virgil (1822) im Louvre enthielt sein Programm. Das Gemetzel von Chios (1824, ebendort) aber erschien als der eigentliche Schlachtruf der romantischen Richtung. Dieses Bildes wegen gilt das Jahr 1824 als das Geburtsjahr des neuen Stils. Als glänzender Dekorateur bewährt Delacroix sich in seinen 20 sinnbildlichen Kuppelbildern der Bibliothek

der Chambre des députés, in den Deckenbildern einer Kapelle von Saint Sulpice und der Apollogalerie des Louvre. Das Louvrebild feiert in glühender Farbenpracht den Sieg Apollos über die Pythonschlange. Im Louvre findet man auch seine gemalten Nachdichtungen wie Medea, Hamlet, Ophelia usw., orientalische Sittenbilder wie die „jüdische Hochzeit in Marokko" (Abb. S. 571) und die Haremsfrauen von Algier, orientalische Tierbilder wie die Löwen- und Tigerszene, Bilder aus dem Leben wie das allegorische Barrikadenbild von 1830. Überall tritt der zeichnerischen Richtung, die anderthalb Menschenalter geherrscht hatte, die breit und flüssig hingestrichene, in Farben gedachte malerische Malerei entgegen.

Zwei andere Schüler Guérins, der weichgestimmte, nach Ausdruck ringende Dordrechter Ary Scheffer (1795—1858; deutsche Schrift von Hofstede de Groot) und der eklektisch



Pferderennen zu Epsom. Gemälde von Théodore Géricault im Louvre. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

veranlagte Pariser Léon Cogniet (1794—1880; Schrift von Mantz), machten die neue Richtung den Laien mundgerecht.

Schüler Gros' war Paul Delaroche (1797—1856; Schrift von Runtz-Rees), der die Vorzüge Delacroix' und Ingres' zu vereinigen suchte und zu einem der Lieblingsmeister der eigenen Zeit wurde. Die Nachwelt aber macht ihn mit Recht für das Überwuchern der historischen Anekdoten, des Stofflichen der Kostüme und des Beiwerks, der charakterlosen bräunlichen Schönmalerei, des weichlichen Scheinrealismus und Scheinkolorismus verantwortlich, die die europäische Kunst ein halbes Jahrhundert lang zu ersticken drohten. Zu seinen berühmtesten Schöpfungen gehören gleich seine Jugendbilder im Louvre: der Tod der englischen Königin Elisabeth (1828) und die Söhne Eduards IV. vor ihrer Ermordung (1830). Im nächsten Jahre, 1831, entfesselte die opernhafte Darstellung Cromwells am Sarge Karls I., jetzt im Museum zu Nimes, Wiederholung in der Kunsthalle zu Hamburg, einen Beifallssturm. Sein halbrundes, großes Nischenbild (Hémicycle) im Prüfungssaal der École des Beaux Arts (1837—41), eine lahme Zusammenstellung der Kunstgrößen vergangener Zeiten, galt lange als Wunder der Monumentalkunst. Zu seinen letzten Schöpfungen gehört

die junge Märtyrerin des Louvre. Jedenfalls war Delaroche der echteste Vertreter des „Juste milieu" in der französischen Malerei.

In dem jüngeren Geschlecht erscheint Hippolyte Flandrin (1809—64; Buch von Poncet) als der selbständigste Schüler Ingres'. Von der Bewegung der „penseurs" und „primitifs" berührt, die dem deutschen Präraffaelitentum parallel ging, aber keinen Namen von dauerndem Klange in Frankreich hinterließ, gilt er namentlich in seinen Kirchenfresken, wie der mächtigen, auf Goldgrund gestellten Heiligenprozession des Frieses im Schiffe der Kirche Saint Vincent de Paul (1850—54) und der großen Parallelfolge alt- und neutestamentlicher Vorgänge im Friese von Saint Germain des Prés in Paris als der Erneuerer frühchristlicher und mittelalterlicher Art.

Schüler von Ingres und Delacroix war der herb verhaltene und doch schwärmerisch weiche Théodore Chassériau (1819—56; Buch von Chevillard), von dessen großer Dekoration des ehemaligen Rechnungshofes im Palais d'Orsay wenigstens das Friedensbild ins Treppenhaus des Louvre gerettet worden ist. Meier-Graefe nennt ihn den Masaccio des 19. Jahrhunderts. Unter dem Banne Delacroix' standen hochbegabte Orientalisten, wie Alexandre Gabriel Decamps (1803—60; Buch von Clément) und wie Eugène Fromentin (1820 bis 1876; Aufsätze von Gonse), der geistreiche Verfasser der „Maîtres-d'autrefois". Unter den Fittichen des Historienmalers Delaroche, dem sie parallel gingen, aber entwickelten sich die zu ihrer Zeit berühmten Geschichtsmaler wie Nicolas Robert-Fleury (1797—1890), Alexandre Hesse (1806—79) und Joseph Devéria (1800—57), als dessen Hauptwerk die Geburt Heinrichs IV. (1827) im Louvre gilt. Sie bilden die Blüte der älteren „Historienmalerei".

Mit der Loslösung der französischen Landschaftsmalerei aus den Banden des Klassizismus machte zuerst Paul Huet (1804—69) Ernst, in dessen Gemälden die Stürme rauschen und die Ströme brausen. Aber die volle Rückkehr zur Natur vollzog sich doch erst in der Schule von Barbizon; und die eigentlichen Pfadfinder auf diesem Wege waren auch für Frankreich die Engländer Bonington, der 1822, und Constable, der 1824 im Pariser Salon ausstellte.

Auf das Geschlecht, das 1830 blühte, folgte das Geschlecht, das 1850 erstarkt war. Mit Wahrheit und Schönheit auf den Lippen, mit Sinnenlust und Grausamkeit im Herzen entfaltete die Ära des zweiten Kaiserreichs ihre Schwingen. Die anerkannte akademische Kunst blieb bei den alten Regeln, die nur mit fortgeschrittener malerischer Technik erzwungen wurden. Die „Alten", die nachgeahmt werden mußten, wurden nur in jüngeren Jahrhunderten gesucht. Das „Modell", namentlich das weibliche, feierte Orgien. Die Stoffmalerei, im Nackten wie in den Gewändern, erlebte Triumphe. Selbst die Nachklänge des antikisierenden Klassizismus, der sich unter Charles Gleyre (1806—74) und seinen und Delaroches Schülern Jean Léon Gérôme (1824—1904) und Jean Louis Hamon (1821—74) regten, nahmen jetzt weichere und flüssigere Formen an.

Der einflußreiche Hauptmeister dieser Zeit des Virtuosentums war Delaroches Schüler Thomas Couture (1815—79), unter dessen geschickten Händen eine Fülle von Gestalten, die ihren eigenen schlanken Typus mit edlen, von leichter Herbheit umflorten Köpfen zur Schau tragen, eine Reihe mächtiger, wohlgegliederter, flüssig gemalter, zum kühleren Silberton Veroneses hinstrebender historischer Kompositionen emporsproßen. Seine bedeutendsten Schöpfungen sind die Marienfresken in Saint Eustache zu Paris und das mächtige orgiastische Bild der Römer der Verfallzeit (1847) im Louvre.

Ein berühmtes Dreigestirn der anerkannten, klassisch gemeinten französischen Malerei des zweiten Kaiserreichs bildeten dann drei Enkelschüler Davids: Alexandre Cabanel (1823 bis 1889), William Bouguereau (1825—1905) und Paul Baudry (1828—86; Buch von Ephrussi, Aufsatz von Graul), dessen Hauptschöpfung, seine glänzenden, üppigen Fresken im Foyer der Großen Oper, diese Richtung kennzeichnen. Das Epigonentum der Großmalerei, das sich in diesen gefeierten Meistern breitmacht, treibt in anderen andere Blüten. Jean Jacques Henner (1829—1905; Aufsätze von Bénédite), der wie Prud'hon als französischer



Jüdische Hochzeit in Marokko. Gemälde von Eugène Delacroix im Louvre. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 569.

Correggio gefeiert wird, geht bei weicher Fleischbehandlung von wärmerem allmählich zu kühlerem Helldunkel über, das seine wohlgezeichneten Akte raffiniert umspielt. Jules Lefebvre (geb. 1835), dessen vornehme „Wahrheit" von 1870 im Luxembourg-Museum hoch über der banalen „Wahrheit" Baudrys steht, strebte bei hohem zeichnerischen Können dem „Sfumato" Leonardos nach. Dann erschienen, schon vom wirklichen Realismus Courbets beschattet, die Nachahmer der Spanier Ribera und Zurbaran, Théodule Ribot (1823—91; Aufsatz von Lefort), dessen „Sebastian" und „Samariter" im Luxembourg starke, eindrucksvolle Leistungen sind, und die Schreckensmaler, die vornehmlich blutrünstige und grausige geschichtliche Vorgänge wiedergaben, begabte, technisch hochentwickelte Meister wie Jean Paul Laurens (geb. 1839) und Ferdinand Roybet (geb. 1840), die man im Luxembourg-Museum kennen lernt. Günstiger wirkte seit den sechziger Jahren der beruhigende Einfluß des großen Velázquez, der jetzt erst in den Gesichtskreis der Franzosen trat: Léon Bonnat (geb. 1833) und Carolus

Duran (geb. 1837), die besonders als Bildnismaler groß sind; Henri Regnault (1843—1871), der Orientalist, dessen „Reiterbild“ des spanischen Generals Prim im Louvre vielleicht das machtvollste Bildnis des 19. Jahrhunderts ist, und Benjamin Constant (1845—1902), der ebenfalls noch größer als Bildnismeister denn als Orientmaler war, gehören hierher. Unter den jüngeren Schlachtenmalern, die schon nicht unberührt von der realistischen Strömung waren, steht Ernest Meissonier (1815—91; Bücher von Larroumet und von Hubrand), der formenkundige, eindringliche Fein- und Spitzmaler, der von der Darstellung zopfiger Sittenbilder zur Soldaten- und Schlachtenmalerei überging, obenan. Er gehörte zu den meistgefeierten und bestbezahlten Künstlern seiner Zeit. In größerem Maßstabe und mit wärmerem Realismus schlossen die Soldaten- und Kriegsmaler des Geschlechts von 1870 sich an. Meissoniers Schüler Edouard Detaille (geb. 1848) und Delacroix' Nachfolger Alphonse de Neuville (1835—85) sind frischere und lebensvollere Meister dieses Faches, als die übrigen Völker in dieser Zeit hervorgebracht haben.

Neben allen diesen halbklassizistischen, halbrealistischen Epigonen tauchen nun aber gleichzeitig einige selbständig-idealistische Meister auf, von denen der älteste, Pierre Puvis de Chavannes (1824—98; Aufsätze von Baignières und von Buisson), der größte französische Monumentalmaler des 19. Jahrhunderts ist. Von der Schule Coutures ausgegangen, erkannte er die Notwendigkeit, Wandgemälde, anstatt sie wie Staffeleibilder zu behandeln, in ihren Linien, ihrer Modellierung und ihrer Färbung dem gegebenen Raume und seiner Architektur anzupassen. Die Vorzüge des Meisters sind zunächst zeichnerischer Natur. Schöne, edel gestaltete Menschen verteilt er in weite, großzügig, aber schlicht gegliederte Landschaften. Mild und weich, ordnen die Farben sich den Formen harmonisch ein und unter. Vornehme Ruhe, hohes Schönheitsgefühl und reines Empfinden sprechen aus allen seinen Darstellungen. Berühmt sind seine Wandgemälde in den Provinzialmuseen zu Amiens, Marseille, Lyon und Rouen, denen sich 1896 die große sinnbildliche Darstellung in der Bibliothek zu Boston anschloß; berühmter noch seine Pariser Fresken, wie die „Wissenschaften“ (1884) im großen Halbrundfries des Amphitheaters der Sorbonne (Taf. 49, Abb. 2), die „Jahreszeiten“ (1890 bis 1893) im Rathaus und die herrlichen Fresken aus dem Leben der hl. Genoveva (1876—1898) im Pantheon zu Paris. Er hat allen Nachfolgern die Augen geöffnet. Weit geringere innere Bedeutung hatte Gustave Moreau (1826—98; Aufsatz von Renan), ein ideal und mystisch veranlagter Phantast, der seine mehr literarischen als malerischen Darstellungen mit strenger Zeichnung, eindringlicher altertümelnder Pinselführung, üppiger Stofflichkeit und magischen Lichtwirkungen ausstattete. Im Luxembourg-Museum sind eine Reihe seiner Hauptbilder vereinigt, wie das Haupt des Täufers, das Salome im Strahlenkranze erscheint. Paris besitzt außerdem sogar ein besonderes Moreau-Museum. In Puvis de Chavannes' Sinne schuf Jean Charles Cazin (1841—1901) innig beseelte Galeriebilder, schuf Ferdinand Humbert (geb. 1842) 1900 seine Fresken im Pantheon, die zu den besten von allen gehören. Neben allen Anstrengungen der Wirklichkeitskunst blühte eben auch in Frankreich die Phantasiekunst unverwelklich weiter.

Daß übrigens die französische Kunst sich aus den Armen der Romantik in den Schoß des Realismus rettete, daran hatten zunächst die Zeichner und Graphiker, selbst wo sie zur Karikatur neigten, ein Hauptverdienst. Der Holzschnitt, der von England aus neu belebt ward, und der Steindruck (die Lithographie), der von Deutschland herübergekommen war, wurden die beliebtesten Verbreiter dieser tiefgreifenden Griffelkunst: die Witzblätter, wie die „Caricature“

(seit 1830), der „Charivari“ (seit 1832), das „Journal pour rire“ (seit 1848), waren ihre Träger. Alle Volkstypen wurden in ihren charakteristischen Zügen erfaßt, alle Torheiten der Großen und der Kleinen wurden lachend an den Pranger gestellt. Der Hauptförderer dieser neuen französischen Graphik, die mehr als alle Großmalerei das wirkliche Angesicht des 19. Jahrhunderts widerspiegelte, war Charles Philippon (1800—62). Zu ihren bahnbrechenden Schöpfern gehörte der Grosschüler Henri Bonaventure Monnier (1805—77), dessen „Mœurs parisiennes“ (1831) ungeheures Aufsehen erregten. Ihre Höhe aber bezeichnen Guillaume Sulpice Chevalier, genannt Paul Gavarni (1801—66), der geistvolle, nur leicht übertreibende, auf ernste Sittenschilderung bedachte „Illustrator“ der tollen Leichtfertigkeit der „jeunesse dorée“, Jean Ignace Isidore Gérard, genannt Grandville (1803—47), zu dessen berühmtesten selbständigen Folgen die „Animaux parlants“ (1840 bis 1843) gehörten, und Honoré Daumier (1810—79), der seine satirischen Zeichnungen für die „Caricature“ und den „Charivari“ mit michelangelesker Größe der Gesinnung und der Formensprache zu erfüllen verstand, außerdem aber in zahlreichen, breit hingestrichenen, unmittelbar dem Leben und der Natur abgelauschten kleinen Ölgemälden als Vorläufer der modernsten Kunstauffassung erscheint. Auf anderem Boden steht der Jüngste dieser Reihe, Gustave Doré (1833—83), ein vielseitiger Meister, dessen Hauptbedeutung in seinen bald pathetischen, bald satirischen, meist manierierten Holzschnittillustrationen zu Büchern, wie dem „Don Quichotte“, der „Göttlichen Komödie“ und der Bibel, liegt. Was Frankreich gleichzeitig auf dem Gebiete des Kupferstichs geschaffen, der namentlich unter Ferdinand Gaillards (1834—87) Händen eine noch nie gesehene Feinheit und Weichheit erreichte, müssen wir der Geschichte der Graphik überlassen. Auf einige Radierer kommen wir zurück.

Am sichtbarsten und erfolgreichsten vollzog sich der Übergang von der Romantik zum Realismus in der französischen Landschaftsmalerei der Zeit des zweiten Kaiserreiches. Der Älteste und Selbständigste der Neueren auf diesem Gebiete, Camille Corot (1796—1875; neues Buch von Roger-Milès), hatte noch als Klassizist im Sinne Bertins begonnen und war erst 1835 als Vierzigjähriger mit den ein halbes Menschenalter jüngeren, ihm vorausgeeilten Meistern von Barbizon bekannt geworden, ging dann aber in der Auflösung der Naturfarben in anfangs dunkelschattige, allmählich aufhellende, schließlich von feinem Silbergrau getragene Tonmalerei so weit, daß er vielfach als unmittelbarer Vorgänger der modernsten Hellmaler erscheint. Dabei stattete er seine duftigen, meist baumreichen, wie durch einen feinen Nebel gesehenen Landschaften oft noch mit den Fabelwesen der Mythologie, oft aber auch mit ihren natürlichen Bewohnern aus. Als geistvolle feine Farbenflecke tragen die Gestalten das ihre zu der koloristischen Gesamtwirkung bei. Schon im Louvre und im Museum von Reims lernt man zahlreiche Bilder seiner Hand kennen. Auch in anderen Galerien sind sie nicht selten. Eine große Anzahl von ihnen ist aber auch in den Privatsammlungen Europas und Amerikas zerstreut.

Von den übrigen Meistern, die die Schule von Barbizon am herrlichen, knorrigen Walde von Fontainebleau bilden, steckt Narcisse Diaz de la Peña (1809—76), der im Louvre mit 18 meist kleinen Landschaftsbildern vertreten ist, noch am tiefsten in der Romantik. Saftig in der Pinselführung, satt in der frischen Färbung, golden im Sonnenlicht, tiefblau im Himmel, buntfarbig in den Staffagefiguren, malt er köstliche Wald- und Rainbilder, Naturausschnitte, die den Weg durch eine feurige Phantasie genommen.

Die drei eigentlichen Begründer der Schule von Barbizon sind Rousseau (Buch von Michel), Dupré und Daubigny (Buch von Henriet). Auch ihre Bilder sind schon im Louvre, aber

auch in vielen anderen Sammlungen Europas und Amerikas so stark vertreten, daß sie hier nur im allgemeinen gekennzeichnet zu werden brauchen. Sie sind die Schöpfer des „Paysage intime", der realistisch gedachten, in Formen und Farben nur leicht nach der Seite der halb unbewußten Beseelung mit menschlichem Empfinden stilisierten Landschaftskunst, die den Reiz kleiner, natürlich und doch nur wie zufällig abgerundeter, vorzugsweise der Wald- und Feldnatur entlehnter Naturausschnitte durch glücklich empfundene, aber noch nach alter Art bräunlich und schwer gesehene atmosphärische Stimmungen zu beleben suchte. Ruisdael und Hobbema waren die Vorbilder, deren Motive sie, sich schlichter an die Wirklichkeit haltend, vereinfachten



Die Brücke. Gemälde von Jules Dupré in der Wallace Collection zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

und vermehrten, deren atmosphärische Stimmungen sie durch ausgiebigere Heranziehung von Morgen- und Abendrot, von Sturm und Stille zu bereichern suchten. Théodore Rousseau (1812—67), der eigentliche Begründer der Schule, bekannte sich immer noch zur Vorherrschaft der Formensprache; aber die prächtigen, knorrigen alten Eichen, die seine Lieblinge sind, heben sich doch aus kraftvollem, einheitlichem Farbenton hervor. Jules Dupré (1812—89) dagegen ging von den koloristischen Stimmungen aus. Betonte er anfangs die Gegensätze von Licht und Schatten am Himmel und auf der Erde, so lernte er, immer breiter im Vortrag werdend, diese Gegensätze allmählich immer farbiger sehen und wiedergeben. Gerade er verlangte die Beseelung der Natur durch menschliche Stimmungen; und düster und leidenschaftlich war der Grundton der Stimmungen, die er festhielt (Abb.). Charles François Daubigny (1817 bis 1878) steht im Übergang zu den Tiermalern; ihm lag nicht sowohl die Poesie der Natureinsamkeit als die Poesie des bebauten und belebten Bodens, des „Landlebens" als solchen

am Herzen. Der geistreiche Antoine Chintreuil (1814—73), der flüchtige Stimmungen festzuhalten liebte, der gediegene, etwas nüchterne Louis Français (1814—97) und der leicht klassizistisch angehauchte Henri Harpignies (geb. 1819), der die Grundsätze der Schule von Barbizon vorzugsweise italienischen Motiven anpaßte, reihen sich jenen Großen an. Als modernster Romantiker aber wirkt Adolphe Monticelli (1824—86; Buch von Guigou), der schließlich alle Formen fahren ließ, um seine phantasievollen Bildchen nur aus den glühenden Farbenflecken, die sie wie orientalische Teppiche leuchten lassen, zusammenzusetzen. Auf dem Gebiete der Darstellung der ländlichen Tierwelt schlossen sich mit großzügigem, frischem, farbenfrohem Empfinden namentlich Constantin Troyon (1810—65) und Rosa Bonheur



Die Ährenleserinnen. Gemälde von Jean François Millet im Louvre. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 576.

(1822—99), mit zarterem Sinne, den Schafherden zugewandt, namentlich Charles Émile Jacque (1813—94) der Richtung der Schule von Barbizon an. Auf dem Gebiete der Darstellung der Landleute selbst in ihrer ländlichen Tätigkeit aber bezeichnen zwei berühmte Meister, von denen der ältere der fortgeschrittenere ist, den Gegensatz zwischen Atelierkunst und unmittelbar empfundener Naturkunst. Der jüngere, Jules Breton (1827—1906), war in den Augen der Anhänger der alten Schule, der er entstammte, der größte Meister des ländlichen Sittenbildes. Darstellungen wie seine „Segnung des Feldes“ und seine „Ährenleserinnen“ im Luxembourg-Museum gehören zu den Lieblingsbildern der Kunstfreunde. Der ältere, Jean François Millet (1814—75; Aufsatz von Graul, Buch von Michel), dagegen, der aus Delaroches Atelier hervorgegangen war, sich aber erst im Anschluß an die Landschafter von Barbizon zu seiner eigenartigen Größe erhob, hatte lange mit Schwierigkeiten zu kämpfen, bis er zu den Größten der Großen gezählt wurde. Sein „Angelus“, das junge Bauernpaar, das beim Läuten der Abendglocken seine Feldarbeit unterbricht und die Hände zum Gebet faltet

(1859), wurde zu Ende des 19. Jahrhunderts von M. Chauchard in Paris für mehr als 750,000 Mk. erworben. Millet brauchte, wie Corot, lange Zeit, ehe er sich selbst fand. Erst der „Kornschwinger" (1849, jetzt im Louvre) zeigt ihn im Vollbesitze seiner Eigenart. Die Größe des Meisters besteht darin, daß er, der Bauernsohn, die Landleute unverschönt und unverzerrt, als unauslösliche Bestandteile der Scholle, die sie bearbeiten, auffaßte und wiedergab. Ernst, fast melancholisch sah er das Landvolk an. Frei von jeder Pose, wußte er das Große und Stilvolle in den natürlichen Gestalten und ihren Stellungen herauszufühlen und auf die Fläche zu bannen. Die Landschaft gehört zu ihnen, wie sie ein Stück der Landschaft sind. Bei alledem ist Millet zunächst zeichnerisch veranlagt; und in seinen Zeichnungen, seinen Lithographien und namentlich seinen Radierungen trat seine Größe am unmittelbarsten hervor. Seine Farbe wirkt oft schwer bei aller Duftigkeit, eintönig bei aller Natürlichkeit, unterstützt aber in der Regel doch die erstrebte Stimmung. Die Ährenleserinnen des Louvre (1857; Abb. S. 575), das zwölf Bilder seiner Hand besitzt, kennzeichnen seine Darstellungen des Landlebens. Die Mutter, die ihrem Kinde die Suppe gibt (1860), im Museum zu Marseille, ist die schönste seiner rein sittenbildlichen Darstellungen. Der Novemberabend (1870) in der Berliner Nationalgalerie zeigt seine letzte Art, sich der Landschaft zu nähern. Bei allem Wirklichkeitssinn stattet Millet seine Bilder mit jenem poetischen und musikalischen Rhythmus aus, der ihn erst als Vorläufer des „Realismus" schlechthin erscheinen läßt.

Der „Realismus" schlechthin, der mit Courbet zum Durchbruch kam, hatte schon lange in der Luft gelegen. Schon 1833 hatte Laviron seiner herben Kritik Delacroix' die Worte hinzugefügt: „L'art actuel, l'art de l'avenir, c'est le naturalisme." War auch den Romantikern die Natur nur das Instrument gewesen, das sie spielten, so wurde ihre Darstellung nun zum Selbstzweck. Jedes Streben nach Schönheit, nach Rhythmus, nach Stil wurde verschmäht. Die Menschen sollten mit der Natur, die sie umgibt, nur der jedesmaligen Wirklichkeit entsprechend wiedergegeben werden. Nichts anderes als was diese Menschen in Wirklichkeit bewegt, sollte in ihrer Darstellung zum Ausdruck kommen. Keine Stimmungen der menschlichen Seele sollten in die Natur hineingelegt werden. Die „Historienmalerei" ward in den Bann getan. Bei alledem aber blieb dieser „Realismus" des dritten Viertels des 19. Jahrhunderts der Maltechnik und der Farbengebung im Sinne der realistischen Meister des 17. Jahrhunderts treu. Von wirklich moderner Auffassung war er weiter entfernt, als er ahnte.

Der Vollender dieses „Realismus", der ihn mit vollem Bewußtsein durch Wort und Tat auf sein Banner schrieb, der anfangs von fast allen verurteilte, schließlich von allen als Sieger gefeierte Sprosse der Franche Comté, Gustave Courbet (1819—77; Schriften von Mantz, Zola, Lemonnier), war im wesentlichen Autodidakt; doch bekannte er sich zum Studium Riberas, Zurbarans und Velázquez', mit dessen frühen Bildern aus dem Volksleben die seinen wenigstens einige Verwandtschaft haben. Schon 1844 erregte sein „Verwundeter" (jetzt im Louvre) Aufsehen. Auf seiner Sonderausstellung von 1855 trat er als Fertiger in die Arena. Seine schlicht kraftvollen „Steinklopfer" von 1851 (in Dresden; Abb. S. 577), sein „Begräbnis von Ornans" (im Louvre), seine badenden Mädchen von 1853 (in Montpellier), sein „Bonjour, M. Courbet" von 1854 (in Montpellier), seine Kornschwingerinnen von 1855 (in Nantes) zeigten der ganzen Welt, was er wollte und konnte. Später schuf er eine Fülle schlicht gesehener, saftig, aber doch farbenschwer gemalter Wald- und Strandbilder, die selbst auf das Maß von „Arrangement", das die Schule von Barbizon für unerläßlich hielt, verzichtete.

Der „Hirschkampf" von 1861, die „Quelle" von 1866, das „Rehlager" von 1867, die „Meereswelle" von 1870, die zu den Perlen des Louvre gehören, fanden allgemeine Anerkennung. Seit der Weltausstellung von 1867 galt Courbet als der Führer der Jugend.

Die Historienmaler, die unter Courbets Einfluß standen, sind eben, weil die Historienmalerei nichts mit seiner eigensten Lehre zu schaffen hatte, schon oben (S. 576) genannt worden. Ribots Volksstücke aber gehören zur unmittelbaren Nachfolge Courbets; und der realistische Stillebenmaler Antoine Vollon (1833—1900) ist einer der feinsinnigsten und bedeutendsten Künstler dieses Faches, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat.



Die Steinklopfer. Gemälde von Gustave Courbet in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie von F. und O. Brockmann Nachfolger (R. Tamme) in Dresden.

Halb unvermerkt kommen wir aus dem zweiten Kaiserreich in die dritte Republik. Auf die Meister, die zwischen 1850 und 1870 blühten, folgt das junge, das eigentlich „moderne" Geschlecht, das seit 1870 den Kampfplatz betrat. Im Übergang stehen Künstler wie Henri Fantin Latour (1836—1904; Buch von Jullien), der zu den größten Bildnismalern aller Zeiten gehört. Courbet konnte schon aus dem Grunde keine weitverzweigte Nachfolge finden, weil noch zu seinen Lebzeiten die „Freilichtmalerei" der „Moderne", von der der Meister von Ornans noch nichts geahnt hatte, siegreich ihr Haupt erhob. Diese neue Malerei verwarf jedes Studium der alten Maler, jede plastisch wirkende Modellierung, jeden „Galerieton", jede Übersetzung der Formen und Farben in irgendeine Konvention. Lediglich an den „Eindruck", den ein Ausschnitt der Natur in Formen und Farben aufs Auge des Malers macht, sollte dieser sich halten. Daher der Ausdruck „Impressionismus". Nur das helle Licht, wie es, durchs Medium der Luft gesehen, bald ruhig zerstreut erscheint, bald an einzelnen Stellen schärfer aufleuchtet, sollte wiedergegeben werden. Daher die Bezeichnung „Plein air", „Pleinairisme", Freilichtmalerei. Die flächige Behandlung wurde der plastischen Modellierung gegenüber als allein malerisch angesehen, nur die Wahrheit aller Farben- und Tonwerte in ihren

Beziehungen zueinander und in ihrer Beeinflussung durch Bestrahlung und Widerschein galt als erstrebenswert. Daß die Übertragung aller dieser „Impressionen“ durch die materiellen Farben auf die wirkliche Fläche doch nicht ohne Übersetzungen abging, daß die seelische Vertiefung, wie die Darstellung des Blickes menschlicher Augen sie bedingt, dabei vernachlässigt werden mußte, daß man vielfach keinen anderen künstlerischen Inhalt erstrebte als das neue malerische Rezept, das unzweifelhaft einen Fortschritt bedeutete, alles das war man und ist man geneigt, zu übersehen. Aber der ganze Grundsatz enthält eine so unbestreitbare Wahrheit, daß es den jungen Künstlern der ganzen Welt wie ein Flor von den Augen fiel und die Fülle und die Bewegung der Luft und des Lichtes an sich zu künstlerischer Beseelung wurde. Sonderschriften über den Impressionismus schrieben z. B. Duret, Fénéon, Huysmans, Zola, Proust, Hamann.

Der kühne Neuerer, der diese künstlerische Anschauung und malerische Technik durchsetzte, obgleich er selbst an Folgerichtigkeit manchmal hinter seinen Nachfolgern zurückblieb, war **Edouard Manet** (1832—83; Schriften von Zola, Bazire, Meier-Graefe und anderen). Auch Manet war in Spanien gewesen. Einen Einfluß Velázquez' und Goyas auf seine frühe Entwickelung gab er selbst zu. Erst auf dem Wege zur vollen Freiheit stehen seine einst heftig umstrittenen Jugendwerke, wie das berühmte „Frühstück im Grase“, das Künstler mit nackten Modellen beim Mahle unter Bäumen am Boden sitzend zeigt (1863), im Musée Moreau-Nélaton des Louvre, und das harte, blasse weibliche Modell „Olympia“ mit der Katze auf dem Ruhelager (1865) im Louvre. Beide hängen heute an Ehrenplätzen. Das Freilicht mit seinem vollen Sonnenschein entdeckte Manet erst gegen 1870 im Garten seines Freundes de Nittis; das Bild ist noch in dessen Besitz; und nun folgten in langer Reihe alle jene Bilder aus der Pariser Damen- und Halbwelt, aus dem Leben der Arbeiter und den Freuden des Ruder- und Segelsports, aus den geheimnisvollsten Tiefen der Ateliers, der Bars und der Boudoirs, die er alle nach seinem neuen Rezepte mit erstaunlicher Unmittelbarkeit voller Licht und natürlicher Farbe der Wirklichkeit abgelauscht hatte. Berühmt ist die Balkonszene im Luxembourg-Museum (Abb. S. 579). Die Berliner Nationalgalerie besitzt z. B. die „Unterhaltung im Treibhaus“ von 1879 und das „Landhaus in Rueil“ von 1883. Wir können seine zahlreichen Bilder nicht aufzählen. Manche von ihnen sind noch im Kunsthandel. Wenigstens als Bahnbrecher einer neuen malerischen Technik und einer neuen künstlerischen Naturanschauung, die an Unmittelbarkeit alle früheren übertrifft, wird Manet immer anerkannt bleiben müssen.

Unter seinen Nachfolgern und Freunden, die man auch wohl als École des Batignolles (nach ihrem Versammlungsort) zusammenzufassen pflegt, kommen mit ihren Bildern voll Luft und Licht zunächst die Landschafter **Claude Monet** (geb. 1840), der nach einigen Manet erst auf die Freilichtmalerei gebracht haben soll, **Alfred Sisley** (1839—99) und **Camille Pissarro** (1830—1903) in Betracht. **Francisque Jean Raffaëlli** (geb. 1850) folgt ihnen aus einiger Entfernung. Alle diese Meister malen nur, was sie (zumeist in Paris und seiner Umgebung) sehen, und wie sie es sehen; und sie sehen, wie mit kurzsichtigen Augen, niemals die Einzelheiten, immer nur die duftige, flimmernde Gesamtwirkung, die sie oft köstlich zum Ausdruck bringen. Doch läßt sich z. B. bei Monet deutlich eine Entwickelung von der warmen sonnigen Kraft seiner Frühzeit, die sein Dresdener Seine-Bild atmet, zu dem duftigen Silberton seiner Spätzeit verfolgen, wie er die „Kirche zu Vétheuil“ im Luxembourg-Museum (Abb. S. 581) umspielt. Eine besondere Stellung nimmt neben diesen Landschaftern als Pfadfinder neuer malerischer Anschauungen **Paul Cézanne** (1839—1906) ein, der Landschaften und Figurenbilder malte, am größten aber in seinen Stilleben erscheint.

Von der Schwarzmalerei Courbets ausgegangen, wurde er durch Pissarro der neuen Lichtmalerei zugeführt. Großzügig, herb und eckig in der Formengebung, fühlt und denkt er schließlich ganz in Farben. Die flächige Malerei, mit großen, dünn und unvermischt nebeneinandergesetzten Farbenflächen, die sich teppichartig aneinanderschließen, feierte in ihm ihre höchsten Triumphe. Seine glühenden Provencelandschaften sind in ihrer Art klassisch. Die Bilder dieser Meister befinden sich zum großen Teil noch im Kunsthandel, namentlich bei Durand-Ruel und bei Bernheim in Paris, zum großen Teil bereits im Privatbesitz aller Länder, aber erst vereinzelt in Museen, wie der Sammlung Moreau-Nélaton des Louvre, der Berliner Nationalgalerie usw.



Balkonszene. Gemälde von Edouard Manet im Luxembourg-Museum zu Paris. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Von den eigentlichen Figurenmalern dieser Richtung, die alle landschaftlich im modernen Sinne empfinden, kommen hier zunächst nur die Darsteller realistischer Gegenstände in Betracht, die sich vorzugsweise an das unmittelbare Gegenwartsleben halten. Edgar Degas (geb. 1834), einer der größten Könner dieser Reihe, der an zeichnerischer Kraft und Klarheit mit Ingres wetteifert, hat die Wiedergabe starker augenblicklicher körperlicher Bewegungen auf die höchste Stufe gebracht und namentlich seinen Darstellungen von Ballettszenen und Tänzerinnen durch die Unmittelbarkeit und Echtheit ihrer Erscheinung ewiggültige Reize verliehen. Auguste Renoir (geb. 1841), der sich erst allmählich zu der farbigen Lichtmalerei seiner Reifezeit emporarbeitete, ist von diesen Meistern am meisten Maler im alten Sinne des Wortes. Weibliche Akte, die sich unter verschiedenen Vorwänden entblößt haben, modisch gekleidete Familiengruppen, aber auch unschuldige Kinderspiele stellt er mit vollem Formenverständnis in blühenden, lachenden, sonnig durchleuchteten, allen Reflexwirkungen untertanen Farben dar. Manet, Cézanne, Degas und Renoir bezeichnet Meier-Graefe als die vier Säulen der modernen Malerei.

Unter den jüngeren Meistern kreuzt der Impressionismus sich vielfach schon mit anderen Richtungen. Alfred Roll (geb. 1847) ging von der Richtung Courbets zur Art Manets über, die er, kühl in der Farbe, warm in den Formen, sittenbildlichen und dekorativen Aufgaben (die „Freuden des Lebens" im Pariser Rathause) dienstbar zu machen wußte. Charles Cottet (geb. 1863), ein Schüler Rolls und Puvis de Chavannes', wußte sich in streng gezeichneten und feurig gefärbten Landschaften und Sittenbildern aus der Bretagne auch neben den Impressionisten zu behaupten; ähnliche Stoffe wie er behandelt Lucien Simon (geb. 1861) in gleichem Sinne, wenn auch in kühlerer Tönung, und als geschätzter Bildnismaler schließt Jacques Émile Blanche (geb. 1861) sich diesen Künstlern an. Eugène Carrière (1848—1906; Schrift von Desjardins) hingegen war ein Impressionist eigener Art, der seine groß gesehenen, stillen, fast monochrom wirkenden religiösen Darstellungen, Sittenbilder und Bildnisse bei vorzüglicher Zeichnung in einen mystisch wirkenden Nebelschleier hüllte, aus dem einzelne zarte Farben leicht betont hervorleuchten, einer der feinsten Helldunkelmaler, aber auch einer der innerlichsten Künstler des 19. Jahrhunderts. Jules Bastien-Lepage (1848—1884) machte die Neuerungen Manets, mit etwas altmeisterlicher Routine und romantischer Sentimentalität („Liebe im Dorfe", die Jungfrau von Orléans) vermischt, in lebensgroßen Bauern-, Bürger- und Bettlerbildern weiteren Kreisen der Kunstfreunde annehmbar. Léon l'Hermitte (geb. 1844), der Bauernsohn, suchte in ähnlichem Sinne das Stoffgebiet Millets mit modernerer Technik zu befruchten. Paul Gauguin (1845—1903) aber schloß sich mit selbständiger Größe der neuen Richtung an. Er begann 1880 mit Landschaften, die von denen Pissarros abstammten, suchte dann, von Degas ausgehend, zu einfacher Formenwucht bei malerischerem Farbenauftrag zurückzukehren. Seine französischen Bauernbilder aber genügten ihm nicht. Er flüchtete zu den Halbkulturvölkern der Tropenwelt, und er malte namentlich in Tahiti eine Reihe von Bildern, auch christlichen Inhalts, deren Helden die braunen Eingeborenen sind, die er mit dem ganzen Zauber seiner Pariser Kunst übergoß. Dann folgte sein Freund Vincent van Gogh (1853—90), der unglückliche reichbegabte Holländer, der auf französischem Boden zu einfacher Größe und unmittelbarem Naturempfinden zurückstrebte, aber darüber zugrunde ging, daß er sein Ziel nicht erreichte. Meier-Graefe stellt ihn zu den Nachfolgern Millets. In seinen Briefen tritt uns sein ganzes großzügiges Ringen entgegen.

Ein großes, sinnliches und sonniges dekoratives Talent ist Albert Besnard (geb. 1849). Bleichsüchtiger, aber feinfühliger stellt Aman-Jean sich ihm zur Seite. Altmodischer, glatter und süßlicher tritt Pascal Dagnan-Bouveret (geb. 1852) in diesen Kreis. Maurice Denis hingegen (geb. 1855) ist das Haupt der eigentlichen Neuidealisten oder Neuromantiker. Frischer in der Farbe, aber noch herber in der Zeichnung als Puvis de Chavannes, an den er anknüpft, sucht er Christliches und Poetisches im romantischen Sinne zu verbinden. Charakteristisch sind seine Wandgemälde in zwei Kapellen der Kirche von Le Vesinet. Ihm schließen sich einerseits die mystischen „Rosenkreuzer", anderseits, auch von Cézanne beeinflußt, die eigentlichen „Neudekorativen" an, die, wie Vuillard, Bonnard und Roussel, in farbensymphonischen, flächenhaften Wandmalereien und Buchillustrationen schwelgen, während Felix Valotton das altfranzösische Liniengefühl neu zu beleben sucht.

Als Nachfolger des Degas aber, an den er anknüpfte, sei hier noch Henri de Toulouse-Lautrec (1864—1901) genannt, der namentlich den japanischen Holzschnitt inhaltlich und künstlerisch auf sich wirken ließ, um erst gegen Ende seines Lebens mit vorzüglichen Bildnissen bei Velázquez einzukehren. Seine charakteristischsten Gemälde und Farbenlithographien (Taf. 49)



Im Theater. Farbenlithographie von Henri de Toulouse-Lautrec.

Nach dem Originalblatt im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden.

stellen rasch erfaßte Gestalten und Vorgänge aus dem Theaterleben und der Kokottenwelt, starkfarbig und keckformig, in flächenhaftem Vortrag geistreich hingeworfen, dar.

Mit Toulouse-Lautrec stehen wir schon in dem modernen Kabarettkreise, den man auch als Schule vom Montmartre (Schrift von Klossowski) bezeichnet. Die modernste Graphik, die teils zum Farbensteindruck, teils zur Radierung greift, ist in ihr zu Hause. In ihrer Eingangspforte steht Constantin Guys (gest. 1892; Schrift von Grappe), dessen „Lorettes viellies“ seine „dekadente“ Richtung kennzeichnen. Andere berühmte Graphiker verwandter Art sind z. B. Louis Legrand (geb. 1863; Schrift von Kahn), der Degas der Graphik, Odilon Redon (geb. 1862; Schrift von Destrés), der geistreiche Phantast, Adolphe



Die Kirche zu Vétheuil. Gemälde von Claude Monet im Luxembourg-Museum zu Paris. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 578.

Willette (geb. 1857), der Zeichner des „Figaro“ und des „Chat noir“, und besonders Jean Louis Forain (geb. 1853; Schrift von Lehrs), der moderne Daumier, der das Pariser Leben der „Décadence“-Zeit mit erstaunlicher Wahrheit und Freiheit, aber auch nicht minder erstaunlicher Größe und Feinheit zu Papier gebracht hat. Triumphe besonderer Art feierte der Farbensteindruck im modernen „Plakat“, den nach künstlerischen Gesichtspunkten für die Fernwirkung berechneten Anschlagzetteln, deren natürlich ganz flächenhaft stilisierte Darstellungen einen besonderen Platz in der neuen dekorativen Kunst behaupten. Als der eigentliche Schöpfer und Vollender dieser Kunst gilt Jules Chéret (geb. 1836; Buch von Mantz).

Ein gutes Stück französischer Eigenart offenbart aber auch die Entwickelung der französischen Radierung von Charles Méryon (1821—68), Alphonse Legros (geb. 1837) und Jules Jacquemart (1837—80) bis zu den modernen Vertretern der Kaltnadelarbeit, wie Paul Helleu (geb. 1859), der mit dem Diamantstift auf dem blanken Kupfer wunderbar duftige Frauengestalten hervorzaubert.

Die letzte technische Wandlung der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, die Wandlung zum „Neuimpressionismus", vollzog sich durch die Anhänger der Farbenteilungslehre, die Pointillisten, die „Prismatiker", wie Muther sie genannt hat, die auf wissenschaftlicher Grundlage eine neue Malerei erstehen ließen. Das volle, helle, zitternde Licht, das alle Dinge einhüllt, glaubten die Anhänger dieser Methode wie durch ein Prisma in seine Einzelfarben auflösen zu können, die sie in kleinen Fleckchen mosaikartig nach den Gesetzen der Komplementärlehre nebeneinander auf die Fläche setzten. Erst im menschlichen Auge sollten diese bunten Farbenfleckchen, aus der richtigen Entfernung betrachtet, zu der gewünschten Einheit zusammenschmelzen. Wo dieser Versuch glückt, entsteht wirklich eine früher nie gesehene Klarheit und Leuchtkraft des dargestellten flimmernden Lichtes. Namentlich Landschaftsbilder von unendlicher Lichtfülle wurden in dieser Technik geschaffen, die freilich für ein normales (nicht kurzsichtiges) Auge nur allzuoft versagt. In ihren besten Leistungen aber hat diese Malmethode jetzt schon Erfolge erzielt, die ihr für gewisse Aufgaben eine Zukunft verheißen. Hatte sie doch eine, freilich noch nicht folgerichtig durchgebildete, Vergangenheit! Kann man doch hier und da bei Tizian und Tintoretto, bei Frans Hals und Rembrandt Ansätze zu dieser Farbenbehandlung finden! Hatten von den älteren Impressionisten doch selbst Monet, Pissarro und namentlich Raffaëlli sie gelegentlich als Hilfsmittel benutzt!

Der Meister, der den „Pointillismus" zuerst absichtlich in den Dienst seiner Kunst stellte, Georges Seurat (1860—91), suchte ihn zugleich einer großen, streng gemeinten Figurenmalerei dienstbar zu machen. Der Meister, der ihn zum Selbstzweck erhob, aber meist auf Landschaften beschränkte, die eine nie geahnte Fülle und Glut von Farben ausstrahlen, war Paul Signac (geb. 1863). Dieser tat auch am meisten zur Festlegung der Theorie. Andere, wie Henri Edmond Croß (gest. 1910) und Maximilian Luce, folgten. Ihre Werke, deren namentlich die Pariser Kunsthandlung der Brüder Bernheim sich annahm, sind erst zum kleinsten Teil in festen Händen.

Mit dem Irrwahn langer Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, daß seine Kunst sich auf weltgeschichtliche Stoffe und kunstgeschichtliche Stile stützen müsse, ist nirgends so gründlich aufgeräumt worden wie in Frankreich; und in keinem anderen Lande hat die selbständige Kunst des 19. Jahrhunderts sich neben und nach jenem Irrwahn so folgerichtig, so eigenartig und so glänzend entwickelt. Daß die französische Kunst, deren Ruhm von jeher in der festen Gestaltung der Dinge bestanden hat, aus der wirklichen oder scheinbaren Formlosigkeit der letzten Jahrzehnte, die freilich ungeahnte neue Aussichten eröffnet haben, so oder so unter die Herrschaft oder mindestens zur Gleichberechtigung der festen Form zurückkehren wird, ist wahrscheinlich. Gerade die Folgerichtigkeit aber, mit der die französische Malerei des 19. Jahrhunderts sich, dem Zeitgeist entsprechend, von einer Formenkunst zu einer Licht- und Farbenkunst entwickelte, machte sie zur Lehrmeisterin Europas.

II. Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die deutsche Baukunst des 19. Jahrhunderts.

Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts gleicht einem reich, aber etwas planlos bebauten Garten, in dem einheimische Gewächse mit duftenden unscheinbaren Blüten und würzigen unansehnlichen Früchten neben fremden, üppiger gestalteten und mit form- und farbenprächtigeren

Blüten und Früchten geschmückten Pflanzen gedeihen, manchmal aber auch verkümmern und nur hier und da durch fremde Pfropfreiser innerlich veredelt erscheinen.

Die deutsche Kunst war von Haus aus mehr innerlich als äußerlich veranlagt. In der Gestaltung der Dinge mehr aufs Einzelne als aufs Ganze gerichtet, sah sie manchmal den Wald vor lauter Bäumen nicht. Daß ihr Wollen oft stärker war als ihr Können, trat in keinem Jahrhundert deutlicher hervor als im neunzehnten. Hatte die deutsche Kunst doch zu Anfang dieses Zeitraums im Kampf gegen die angelernte „Routine" die ganze alte malerische Technik vollständiger preisgegeben als ihre Schwestern jenseits der Grenzen, und war sie eben deshalb doch darauf angewiesen, sich ihr Können vom Ausland zurückzuerobern. Noch am Ende des 19. Jahrhunderts steht eine herbe, in der Ausführung oft harte und unbeholfene, aber phantasiereiche und seelenvolle national-deutsche neben einer ihrer Technik und oft auch ihrem Inhalt nach internationalen deutschen Kunst, in welcher der französische Einschlag vorwiegt. In beiden Richtungen ist Anerkennenswertes geleistet worden. Das Ziel aber muß eine völlige Verschmelzung der wiedereroberten technischen Errungenschaften mit deutscher Anschauung und Empfindung sein.

An der Entwickelung des Klassizismus und der Romantik hatte die deutsche Kunst übrigens selbständig teilgenommen. Erst mit dem „Realismus" der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde der französische Einfluß allgemein, ohne doch die nationalen Nebenrichtungen unterdrücken zu können, die sich allmählich auch geschmeidiger und zeitgemäßer geben lernten. Dabei waren die deutsche Baukunst und die deutsche Bildnerei durchweg unabhängiger geblieben als die deutsche Malerei, ja in diesen Künsten und dem Kunsthandwerk kann Deutschland sich im Übergang zum 20. Jahrhundert sogar einer selbständigen, von kunsthistorischen Erinnerungen befreiten „Moderne" rühmen.

Darstellungen der Geschichte der deutschen Kunst dieses Zeitalters finden sich in den Handbüchern von Förster, Lübke, Rosenberg, Schmid und Osborn, in den Künstlermonographien von Dohme, von Pecht und von Knackfuß. Ihre Sondergeschichte schrieben Reber und Gurlitt.

Auf dem Gebiete der **Baukunst** vertraten den strafferen Klassizismus, der in Frankreich zum „Empire" führte, in Berlin **Heinrich Gentz** (gest. 1811), der Schöpfer der ehemaligen, eigenartigen, dorisch gemeinten „Alten Münze", in Karlsruhe **Friedrich Weinbrenner** (1766—1826), der die dortige katholische Kirche als Rundbau mit ionischer Säulenvorhalle, die protestantische Kirche als korinthische Langhalle aufführte, in München **Karl von Fischer** (1782—1820), dessen Hoftheater mit seiner achtsäuligen korinthischen Giebelhalle noch von organischem Leben erfüllt ist, in Darmstadt **Georg Moller** (1784—1852), dessen Mainzer Theater (1819) zum erstenmal das Zuschauerhalbrund als Außenmotiv hervorkehrte.

Im Übergang zu neuem, einerseits perikleisch-hellenisch, anderseits bereits romantisch angehauchtem Kunstempfinden aber stand in Berlin **Friedrich Gilly** (1771—1800), der leider zu früh verstarb, um die starken Anregungen, die von ihm ausstrahlten, in künstlerische Taten umzusetzen.

Das neue Leben, das Deutschland nach den Befreiungskriegen durchloderte, brach frisch und selbstbewußt auch in der Baukunst hervor. Der Zeitraum von 1815—50 bildete in der deutschen Baugeschichte eine ziemlich einheitlich verlaufende Entwickelungsphase, in der anfangs jener perikleische Hellenismus herrschte, der die reinste Blüte des Griechentums wiederzuerwecken meinte, bald aber die mittelalterlichen Bauweisen die Vorherrschaft behaupteten, um allmählich einer erneuten Renaissance zu weichen.

Der große Meister, der Deutschland einen Sonderplatz in der neuhellenischen Bewegung eroberte, war **Karl Friedrich Schinkel** (1781—1841; Schriften von Waagen und zuletzt von Ziller), der sich unter Friedrich Gillys Schulung zu einer begeisterten und begeisternden Künstlerpersönlichkeit entwickelt hatte. Als ihm nach 1815 vergönnt war, sich als Baumeister zu betätigen, wandte er sich zwar in seinen Hauptwerken jenem strengen Griechentum zu, dessen Formensprache er aus den Aufnahmen Stuarts und Revetts (S. 486) kennen gelernt hatte, strebte aber gleichzeitig, wie schon früher in landschaftlichen Darstellungen und Entwürfen, nach einer Erneuerung der Gotik, die er freilich, da er ihr Wesen nicht erfaßt hatte, mit griechischer Empfindung zu beseelen suchte. Die meisten seiner Bauten hellenischen Stils, denen kein anderes Land an Reinheit und Feinheit der Formensprache etwas an die Seite zu setzen hat, schmücken Berlin. Die neue Hauptwache, ein kastellartiger Viereckbau, dem eine doppelreihige sechssäulige dorische Giebelhalle vorgeordnet ist, entstand 1816—18. Das neue Schauspielhaus (Taf. 51, Abb. 1), ein wahrer Wunderbau an strengem, doch frei verwertetem, modernen Aufgaben dienstbar gemachtem Hellenismus und köstlicher Anpassung an den gegebenen Platz, wurde 1818—21 erbaut. Das neue (jetzt „alte") Museum (Taf. 51, Abb. 2) mit seiner breitgelagerten herrlichen achtzehnsäuligen ionischen Hallenfassade vor großartigem korinthischen Kuppelrundsaal entsproß 1822—28 dem durch Pfähle befestigten Boden.

Inzwischen hatte Schinkel, die Notwendigkeit, in echtem heimischen Material zu bauen, erkennend, zunächst die Werderkirche zu Berlin (1825—28), für die er bezeichnenderweise bei gleichem Aufbau einen griechischen und einen gotischen Entwurf geschaffen, als feinen, aber etwas nüchternen, gotisch gemeinten Backsteinbau aufgeführt. Im gleichen Material folgte die Bauakademie (1832—35), deren schlichte Außenwände er nur durch einfache Lisenen gliederte, aber unter und über den flachbogig gedeckten Fenstern mit klassischen, aus Ziegelton geformten Zieraten von feinster und vornehmster Zeichnung schmückte. Schinkels großartigstes ausgeführtes Gotteshaus endlich, die Nikolaikirche zu Potsdam (1830—37), deren säulenumkränzte Kuppel freilich der des Pariser Pantheons (S. 443) nachgebildet ist, kehrt, wenigstens in ihrer sechssäuligen korinthischen Giebelvorhalle, zum Hellenismus zurück.

Die reine, feine Formensprache Schinkels riß seine Zeitgenossen hin; doch schlossen seine Schüler und Nachfolger sich bereitwillig der anscheinend weiterschreitenden Stilentwickelung an. **Ludwig Persius** (1803—45), der Vollender der Kuppel der Nikolaikirche, begann den Bau des „gotischen" Schlosses Babelsberg und führte die stille, träumerische Friedenskirche bei Potsdam im alten Basilikenstil aus. Schinkels Haupterbe, **Friedrich August Stüler** (1800—65), gehört zu den fruchtbarsten Eklektikern seiner Zeit. Nach seinen Entwürfen wurde das Berliner Königsschloß mit seiner ragenden Hochrenaissancekuppel und seinem schönen Weißen Saal geschmückt. Von seiner Hand erhielt Berlin eine Reihe von Kirchen aller Stil- und Spielarten. Ihm verdankt es das nüchtern-prunkvolle, mit offenem Dachstuhl versehene Treppenhaus des Neuen Museums und den Entwurf der Nationalgalerie, die, so unzweckmäßig wie möglich, einem korinthisch-römischen Prachttempel untergeschoben wurde. Vollendet wurde sie erst 1876 von Schinkels Schüler **Heinrich Strack** (1805—80).

Aus Gillys Berliner Kreise war, wie Schinkel, auch **Leo von Klenze** (1784—1864) hervorgewachsen, der den Hellenismus „Spreeathens" nach München brachte, wo sich damals unter Ludwig I., dem für alles Große und Schöne begeisterten Künstlerkönig, ein goldenes Zeitalter vielseitigen Schaffens entwickelte. Klenze war in Griechenland gewesen, hatte aber auch die Renaissanceluft Italiens und Frankreichs eingesogen. Sein Hellenismus ist nicht



1. Karl Friedrich Schinkels Königliches Schauspielhaus in Berlin.

Nach Heliogravüre von Rudolf Schuster in Berlin.



2. Karl Friedrich Schinkels Altes Museum in Berlin.

Nach Photographie des Phototypischen Instituts Robert Prager (Schultz und Schlenner) in Berlin.



3. Gottfried Sempers Königliche Gemäldegalerie in Dresden.
Nach Photographie von F. und O. Brockmann Nachf. (R. Tamme) in Dresden.



4. Paul Wallots Reichstagsgebäude in Berlin.
Nach Photographie.

so perikleisch wie der Schinkels. In seiner Glyptothek (1816—30), deren Mittelgiebel acht lebensvolle ionische Säulen tragen, sind die fensterlosen Mauern bereits durch Renaissancenischen gegliedert. Die Alte Pinakothek (1826—36), der Königsbau und der Festsaalbau (1826—42) sind wirkliche Renaissancebauten Klenzes. Seine Walhalla, die (1842 vollendet) hoch über der Donau thront, seine Ruhmeshalle (1853 vollendet) hinter Schwanthalers Bavaria und seine Propyläen in München (1863 vollendet), deren Säulengiebelhallen von stattlichen Tortürmen eingefaßt werden, aber strahlen wieder in vollem dorischen Griechentum.

Bewußt im romantischen Sinne wirkte gleichzeitig **Friedrich von Gärtner** (1792—1847) in München, dessen unausgegorener, aus deutsch-romanischen, toskanischen und oberitalienischen Elementen gemischter Rundbogenstil seinerzeit lebhafte Zustimmung fand. Die vornehm-kühle Ludwigskirche (1829—43), die langgestreckte einförmige Bibliothek (1832—1842), die öde Feldherrenhalle (1841—44), eine unangebrachte Nachahmung der florentinischen Loggia dei Lanzi, kennzeichnen diesen Stil zur Genüge. Gärtners Siegestor in München aber wirkt, **weil** es einfach dem römischen Konstantinsbogen nachgebildet ist.

Reiner Romantiker war **Joseph Daniel Ohlmüller** (1791—1839), der Erbauer des Schlosses Hohenschwangau und der Aukirche bei München (1831—39), eines gotischen Hallenbaues mit durchbrochenem Pyramidenturm. Dem frühchristlichen Stil aber huldigte auf Geheiß König Ludwigs **Georg Friedrich Ziebland** (1800—73) mit seiner fünfschiffigen Bonifazius-Basilika (1835—40) in München.

In Karlsruhe belebten bedeutende Schüler Weinbrenners (S. 583) den frühchristlichen und romanischen Rundbogenstil, den sie selbständig, doch meist etwas dünn und trocken, modernen Bedürfnissen anpaßten. Die namhaftesten dieser Baumeister, die sich durch Veröffentlichungen auch an die Spitze der bauwissenschaftlichen Bewegung dieser Richtung stellten, waren **Heinrich Hübsch** (1795—1863) und **Friedrich Eisenlohr** (1805—54), deren Kirchen, Museen, Bahnhöfe und Trinkhallen verschiedene Städte des badischen Landes schmücken. Zu den ältesten deutschen Baugelehrten, die für die **Gotik** eintraten, gehörte **Karl Alexander von Heideloff** (1788—1865), der in Stuttgart und Nürnberg wirkte.

In Dresden ist der Hellenismus nur durch Schinkels feine ionische Schloßwache (1831) vertreten. Auf den Hellenismus aber folgte hier ziemlich unvermittelt Sempers italienische Renaissance (S. 586).

In Wien feierte der alte, schwere dorische Klassizismus durch **Peter von Nobiles** (1774—1854) machtvoll dreiteiliges Burgtor einen kräftigen Triumph. Als „Romantiker mit antikisierendem Einschlag" (nach Josephs Ausdruck) erweist sich **Karl Rösner** (1804—1859) in seiner Johanneskirche (1842). Die wirkliche Romantik kam in Wien zum Durchbruch, als der junge Schweizer **Georg Müller** (1822—49) hier in seiner stattlichen lombardisch-romanischen Kirche zu Altlerchenfeld einen Musterbau kunstgeschichtlicher Übertragungskunst schuf.

In Budapest dagegen hatte der strenge Klassizismus schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts an **Michael Pollák** (1773—1855) einen vortrefflichen Vertreter, dessen Nationalmuseum mit seiner stattlich vorspringenden, von acht korinthischen Säulen getragenen Giebelhalle (1837—44) den Stil wirkungsvoll verwertet.

In der **zweiten Hälfte** des 19. **Jahrhunderts** blieben die „historischen" Stile nebeneinander in Geltung; auf den Bauakademien konnte man sie alle erlernen; und die meisten

großen Baumeister bauten, je nach der Bestellung, bald in diesem, bald in jenem Stil. Der Versuch Maximilians II. in München, durch Ausschreiben (1851) einen neuen deutschen Baustil zu schaffen, mußte natürlich mißlingen. Der aus mittelalterlichen und antikisierenden Motiven kleinlich zusammengeschweißte Mischstil der Maximilianstraße wirkt nüchtern und kalt. Allmählich aber gelangte die italienische Renaissance zur Vorherrschaft. Der führende deutsche Baumeister dieses Stiles war der Hamburger Gottfried Semper (1803—79), dessen berühmtes Buch „Der Stil" auch die deutsche Kunsttheorie ein Menschenalter beherrschte. Als Schüler Gärtners in München und des Kölners Gau in Paris (S. 553) wurde Semper 1834 nach Dresden berufen, das er zum Vorort der neuen Bewegung machte; 1855 siedelte er nach Zürich, 1871 nach Wien über. In Dresden hatte er schon 1839 die Villa Rosa in vornehmem, noch halb klassizistischem Renaissancestil erbaut; 1838—41 folgte sein berühmtes erstes, 1869 abgebranntes Hoftheater, das das Motiv des Zuschauerhalbrunds im Außenbau in edler Frührenaissance zur Reife brachte. Der 1878 vollendete Neubau, den Gottfrieds Sohn Manfred Semper leitete, prangt in reicheren und volleren Formen. Gottfried Semper selbst war dann 1845 mit seinem Oppenheimschen Stadthause zu Dresden, das an die Villa Pandolfini in Florenz anklingt, bei der Hochrenaissance eingekehrt. Sein stattliches, ursprünglich mit höherer Mittelkuppel geplantes Museumsgebäude (1847—56; Taf. 51, Abb. 3) ist, von außen gesehen, ein reicher italienischer Frührenaissancepalast, dessen innere Vorhalle in klarer Hochrenaissance prangt. Ein Hochrenaissancebau ist auch sein Polytechnikum in Zürich (seit 1859). Seine Entwürfe für die mächtigen Museumsneubauten in Wien (seit 1876) endlich, die von Hasenauer mitgeplant und allein ausgeführt wurden, leiten vom Palladianismus zum Frühbarock hinüber.

Sempers Erben in Dresden waren Hermann Nicolai (1831—81) und Konstantin Lipsius (1852—94); aber erst Paul Wallot (geb. 1842), der Erbauer des deutschen Reichstagsgebäudes, der sich, von Berlin ausgegangen, in Frankfurt zum Hauptvertreter eines wuchtigen, in allen Einzelformen neuschöpferischen Frühbarocks weiterentwickelt hatte, brachte die Dresdener Renaissancebewegung durch seinen, schwierigen Verhältnissen angepaßten Landtagsbau zu einem vorläufigen Abschluß.

Zu den führenden Berliner Baumeistern dieses Zeitalters gehörte Friedrich Hitzig (1811—81), dessen 1863 vollendete Börse Erinnerungen an die römische Renaissance und an Perraults Louvrefassade geschickt ineinanderarbeitet. Nach Strack und Hitzig huldigten z. B. Richard Lucae (1829—77), Martin Gropius (1824—80), Julius Raschdorf (geb. 1823) und Hermann Ende (1830—1907) in Berlin der Renaissance. Die mittelalterliche Kirchenbaukunst aber erneuerten z. B. Friedrich Adler (1827—1908), August Orth (1828—1902) und Johannes Otzen (geb. 1839).

Im benachbarten Hannover erfüllte Konrad Wilhelm Hase (1818—1902) die alte norddeutsche Backsteingotik mit neuem Leben. In Leipzig standen Arved Roßbach (1844 bis 1902), ein Schüler Nicolais, und Hugo Licht (geb. 1842), ein Schüler Lucaes, an der Spitze der Renaissancebewegung.

In München, wo Gottfried von Neureuther (1811—87) der Vertreter einer ziemlich trockenen Renaissance, Friedrich Bürklein (1813—72) der Hauptmeister jenes Maximilianstiles war, bildete Georg von Dollmann (1830—95), der eklektische Erbauer der Phantasieschlösser Ludwigs II., den Übergang zu dem jüngeren Geschlecht, das von der deutschen Renaissance zum Barock weiterführt. Lorenz Gedon (1844—83), der die deutsche Renaissance, malerisch und bildnerisch geschmückt, erneuerte, Gabriel Seidl (geb. 1848), der Meister der

Dekoration, und Friedrich Thiersch (geb. 1852), der eigentliche Vater des Münchener Neubarocks, gehören zu den Schöpfern einer neuen deutschen Raumkunst.

Köln zog in diesem Zeitraum hauptsächlich durch seinen gotischen Dombau die Blicke auf sich, der unter Ernst Friedrich Zwirners (1802—61) Leitung seit 1842 rüstig fortschritt, unter Richard Voigtels (1829—1902) Führung 1880 vollendet wurde. Die Vollendung des mittelalterlichen Riesenwerkes bleibt trotz seiner weitgehenden Vernüchterung und Schematisierung des gotischen Formenschatzes eine künstlerische Tat des 19. Jahrhunderts.

In Wien endlich vollzog sich der Umschwung zur neuen Gestaltung der historischen Stilarten, nachdem die alten Festungswerke zwischen der Stadt und den Vorstädten seit 1857 durch die machtvolle, prachtvolle Ringstraße ersetzt worden war, hauptsächlich durch die beiden, vielfach gemeinsam arbeitenden Architekten Eduard van der Nüll (1812—61) und August von Siccardsburg (1813—68), deren Hofoper (1861—69) aus einer Mischung italienischer und französischer Renaissance-Elemente eine selbständige Formensprache ableitete. Altersgenosse Siccardsburgs war der Däne Theophil Hansen (1813—91), der in Athen gearbeitet hatte und wie Schinkel, obgleich er in allen Stilen bewandert war, doch in seinen Hauptwerken, wie dem Reichsratsgebäude zu Wien, den reinsten Hellenismus zurückbeschwor. Diesem Klassizismus gegenüber könnte selbst der Schinkelsche trocken erscheinen. Neben Hansen erscheinen die Wiener Neugotiker Heinrich von Ferstel (1828—83) und Friedrich Schmidt (1825—91), der Dombaumeister von Sankt Stephan, als die bedeutendsten deutschen Gotiker des 19. Jahrhunderts. Als der Wiener Renaissancist dieses Zeitraums aber tritt Karl von Hasenauer (1833—94), der Meister des prächtigen neuen Hofburgtheaters, in die Fußtapfen Sempers.

Die historische Richtung, deren Hauptmeister hier genannt worden, stattete in ihren Hauptbauten, unter denen wir eine Nachlese halten müssen, die überlieferten Formen doch meist, unbewußt, mit neuzeitlichen Zügen aus.

Im romanischen Kirchenbau Berlins hielt August Soller (1805—53) sich in seiner zentralen gekuppelten Michaeliskirche (1853) noch an die lombardische Ausprägung des Stils. Ein Musterbau rheinisch-romanischer Art ist Spittas Gnadenkirche (1891). Franz Schwechtens (geb. 1841) Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche (1891) prangt in üppiger Zusammenstellung freier, schon mit Übergangselementen geschmückter romanischer Formen. In München ist Gabriel Seidls Annenkirche (1892) ein massiger, malerischer deutsch-romanischer Prachtbau. Als weltlich-romanische Hauptbauten aber seien Hases eigenwilliges Provinzialmuseum in Hannover (1853) und Dollmanns theatralisches Ludwigsschloß „Neuschwanstein" (1869) genannt.

Unter den gotischen Kirchen dieser Zeit gebührt Ferstels Votivkirche in Wien (1856—79), einem Prachtbau mit zwei durchbrochenen Türmen in verhältnismäßig saftiger, reicher Formensprache, der Vorrang. In Stuttgart folgte Christian Friedrich Leins' (1814—92) liebevoll durchgebildete Johanniskirche (1866—76). Den gotischen Kirchenbau Norddeutschlands beherrscht das Backsteinmaterial. Sandsteinbeiwerk zeigt noch Hases frühgotische Christuskirche, reine Ziegelkunst seine reicher gegliederte Apostelkirche in Hannover. In Berlin bemächtigte sich Johannes Otzen (geb. 1839), ein Schüler Hases, der hannoverschen Backsteingotik, um sie, mit farbigen Ziegeln ausgestattet, in freier, nicht gerade kraftvoller, aber ansprechender Weise zu modernisieren. Sein von hoher Spitzkuppel überragter Hauptbau dieser Art ist die Berliner Kreuzkirche (1885). Sandsteinzutaten zeigt wieder J. Vollmers malerische Kaiser Friedrich-Gedächtniskirche (1893).

Die weltliche Gotik aber blüht z. B. in Hases prächtiger Marienburg bei Nordstemmen,

in Georg Hauberissers (geb. 1841) malerischem Rathaus zu München (1867—79) und in Schmidts großartigem, prächtig gegliedertem Rathaus zu Wien (1872—83).

Mit Sempers Renaissancebauten können weder Hitzigs Börse und Reichsbank in Berlin noch Neureuthers Technische Hochschule und Kunstakademie in München sich messen. In Leipzig sind Ludwig Hoffmanns (geb. 1852), des modernen Berliners, Reichsgericht (1887—95), Hugo Lichts (geb. 1842) Grassi-Museum (1895) und Roßbachs Universitätsanbauten würdige Schöpfungen. In Stuttgart ragen Christian Friedrich von Leins' (1814—92)



Martin Dülfers Fassade des Stadttheaters in Lübeck. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 590.

Villa Berg und Joseph von Egles (1818—99) Polytechnikum hervor. Unter Lucaes Renaissancebauten sind Borsigs Berliner Wohnhaus, die Charlottenburger Technische Hochschule und das prachtvolle Frankfurter Opernhaus hervorzuheben. Wallots Reichstagsgebäude (Taf. 51, Abb. 4) zeigt alle guten Eigenschaften dieses kraftvollen Meisters: seine sichere Beherrschung des Raumes und der Hauptformen wie seine selbständig-stilvolle Behandlung der Einzelformen. Raschdorfs Berliner Kuppeldom (1893—1904) aber wirkt, nach Schmids treffendem Ausdruck, nur wie „eine Enzyklopädie der italienischen Hochrenaissance".

In Wien sind Hansens Kunstakademie (1876) und Börse (1877) noch keusche, wenn auch zur Hochrenaissance hinüberleitende Schöpfungen. Auch zwischen Ferstels Bankgebäude und seinem Österreichischen Museum liegt die Entwickelung von der Frührenaissance zur Hochrenaissance. Vollends im Stil der italienischen Hochrenaissance prangt dieses Meisters Universitätsbau in Wien (1873—84). Zu den reifsten Renaissancebauten Budapests aber, dessen Architektur sich großartig entwickelte, gehören Nikolaus Ybls (1814—91) Stephansdom in seiner endgültigen Gestalt und sein festlich prächtiges Opernhaus.

Nach 1870 erlebte auch der Mischstil der „deutschen Renaissance" eine neue, kräftige Blüte. Gedons überreiche alte Galerie Schack in München (1872), Hauberissers malerisches Rathaus in Wiesbaden (1884), das üppige, von Kayser und von Großheim in Berlin 1886 erbaute Buchhändlerhaus in Leipzig gehören zu den führenden Bauten dieser Art. Das neue, 1897 vollendete Hamburger Rathaus, die Schöpfung neun verschiedener Architekten, überrascht, ganz im Sinne des Stils, durch seine Fülle nicht völlig zusammengeschmolzener Einzelmotive. Lichts großartiges, 1905 eingeweihtes Leipziger Rathaus aber zeigt diesen Stil in neuer, massig-malerischer Auffassung. Diese vielfach derbe, meist willkürliche neudeutsche Renaissance beherrschte eine Zeitlang den deutschen Wohnbau in Stadt und Land. Im großstädtischen Miethaus verwilderten alle Stile. Im Landhausbau entfalteten sie oft eine feine



Josef Olbrichs Künstlerhaus der Sezession in Wien. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 590.

Nebenblüte. In der ganzen deutschen Architektur aber flossen gegen Ende des Jahrhunderts italienische und deutsche Renaissance noch einmal zu kräftigem Barock zusammen. Schon Hasenauers Burgtheater in Wien und Wallots Landtagsgebäude in Dresden kann man kaum anders denn als Barock bezeichnen. Auch Karl Roths 1910 eingeweihtes Dresdener Rathaus huldigt einem massigen Neubarock. Fellner und Hellmers jüngere Wiener Theaterbauten zeigen ausgeprägten Barockstil. Dollmanns Schlösser Linderhof (1879) und Herrenchiemsee (1880) waren in dieser Richtung vorangegangen. Gabriel Seidls Münchener Künstlerhaus (1900) vertritt eine dekorative Spielart des Stiles. Das prächtigste und eigenartigste Gebäude des Münchener Neubarocks aber ist Thierschs wirkungsreicher, 1905 vollendeter Justizpalast in München, dem, andersartig, des Meisters Kurhaus in Wiesbaden folgte. Gerade dieser neue Barockstil begleitete die deutsche Baukunst siegreich ins 20. Jahrhundert hinüber.

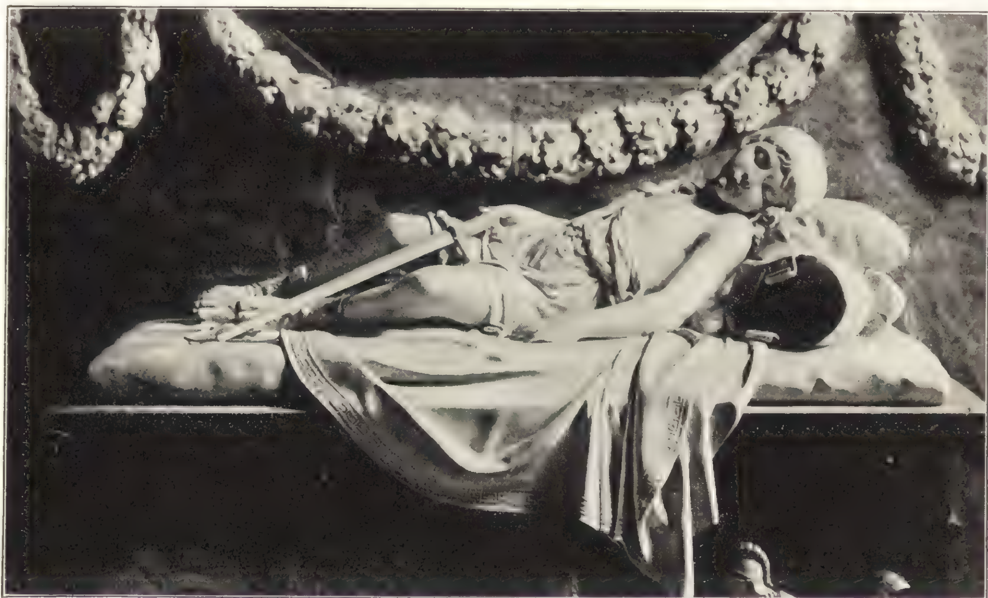
Das neue, auf allen Lebensgebieten selbständige Jahrhundert mußte der rückgewandten Kunstanschauung der „historischen Stile" überdrüssig werden. Es verlangte stürmisch nach einer neuen, selbstempfundenen Baukunst. Der Umschwung, dessen Endziele sich noch nicht übersehen lassen, ging vom Kunstgewerbe aus. Von den Meistern, die auf diesem Gebiete

teils in Anknüpfung an die Japaner, teils im Gefolge der Engländer und Belgier, vor allem aber im Anschluß an sich selbst und die Natur der Aufgabe Deutschland eine führende Stellung verschafft haben, bilden z. B. Hermann Obrist (geb. 1862), Otto Eckmann (1865—1902), Josef Olbrich (1867—1908), Richard Riemerschmied (geb. 1868), Peter Behrens (geb. 1868), Koloman Moser (geb. 1868), Bernhard Pankok (geb. 1872) und Bruno Paul (geb. 1874) eine stattliche Phalanx, auf die ihr Vaterland Ursache hat, stolz zu sein. Auch auf dem Gebiete der Baukunst aber stand Deutschland jetzt mit an der Spitze der Bewegung. Nur aus dem Zwecke des Gebäudes, aus seinem entsprechenden Aufbau und aus den natürlichen Eigenschaften seines Materials sollten seine Kunstformen abgeleitet werden. Kubisch geschlossen von außen, flächig behandelt im Inneren, sollten die Schöpfungen der Baukunst wieder zu echter Raumkunst werden. Die Schmuckformen, die manchmal aus neuartigen Linienspielen, manchmal aus flächenhaft stilisierten Naturformen der Pflanzen- und Tierwelt bestanden, sollten schließlich nur aus den Strukturfunktionen abgeleitet werden. Allgemeinverständlich haben z. B. Scheffler und Strzygowski diese modernste Bau- und Dekorationskunst gewürdigt. Ihre Hauptstätten sind Wien, Berlin, Dresden, München, Weimar und Darmstadt. Ihre Hauptmeister, die hier und da noch kunstgeschichtliche Formen zuließen, sind in Berlin, nach Ludwig Hoffmann (S. 588) und Otto March, die schaffensstark im Übergang stehen, vor allen Alfred Messel (1853—1909), der geniale Erbauer des bahnbrechenden, in Stein und Eisen eine neue Monumentalität verkündenden Wertheimschen Warenhauses in Berlin und des Darmstädter Museums, und Bruno Schmitz (geb. 1856), der Urheber der verjüngten monumentalen Denkmalskunst, wie sie uns auf dem Kyffhäuser entgegentritt, aber auch der Erbauer des Speisehauses „Rheingold" in Berlin. Dresden mußte Wilhelm Kreis (geb. 1873), den Erbauer zahlreicher kraftvoller Bismarck-Feuertürme, an Düsseldorf und Fritz Schumacher, den Schöpfer des ernsten Dresdener Krematoriums, an Hamburg abgeben; Rudolf Schilling und Julius Gräbner aber befreiten hier in ihrer Strehlener Christuskirche auch den Kirchenbau von den überlieferten Bauformen. In ähnlichem Sinne wirken William Lossow (geb. 1852), Hans Erlwein und Oskar Kramer, von dem das merkwürdig trotzig-massige neue Landgericht herrührt; Martin Dülfer (geb. 1859; Aufsatz von Creutz) aber, der geistvolle Erbauer der Theater in Meran, in Dortmund und in Lübeck (Abb. S. 588), soll mit Lossow auch das neue Dresdener Schauspielhaus errichten. Weimar hat den belgischen Kunstgewerbler Henry van de Velde (geb. 1863), den Zweck- und Linienkünstler, erobert, dessen Hauptbau das Folkwang-Museum in Hagen ist. Darmstadt wußte wenigstens vorübergehend Meister wie Josef Olbrich, den Schöpfer des stimmungsvollen Sezessionshauses in Wien (Abb. S. 589) und einer Reihe hessischer Villen, zu fesseln. In München wetteiferte Theodor Fischers stilfreie, nicht stillose Erlöserkirche mit der Dresdener Christuskirche. Das Theater aber, das seinen eigenen Zweckstil gesucht und gefunden, ist hier das von Littmann und Heilmann erbaute Prinzregententheater. Wien wurde durch Otto Wagner (geb. 1841), den ältesten und einflußreichsten dieser Meister, zur Hauptstadt des neuen Stils, dessen Hauptbauten die Haltestellen der Wiener Stadtbahn, das Postsparkassenamt und vor allen die höchst eigenartige, von goldener Kuppel überragte weiße Marmorkirche der Landesheilanstalt bei Wien sind. In seiner Schrift über moderne Architektur hat Wagner seine Grundsätze auch mit der Feder in der Hand verteidigt und seinen Schülern überliefert. Wie sich alle diese reichen und vertrauenerweckenden Ansätze weiterentwickeln werden, muß sich zeigen. Allem Anschein nach wird sich das 20. Jahrhundert wirklich zu einem eigenen Bau- und Raumstil hindurcharbeiten.

2. Die deutsche Bildnerei des 19. Jahrhunderts.

Die deutschen Bildhauer des 19. Jahrhunderts pilgerten öfter nach Italien als nach Frankreich. Gerade Frankreich gegenüber erscheinen sie daher selbständiger als manche gleichzeitigen deutschen Maler. Dem französisch angehauchten Klassizismus der Übergangszeit huldigten noch der Schweizer Alexander Trippel (1744—93), der durch seine apollonhafte Goethebüste in der Weimarer Bibliothek, und der Schwabe Johann Heinrich Dannecker (1758—1841), der durch seine sprechende Jugendbüste Schillers an demselben Orte und durch seine formenkalte „Ariadne auf dem Panther" (1814) in Bethmanns Museum zu Frankfurt berühmt ist.

Der Hauptsitz und Ausgangspunkt der deutschen Bildhauerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war Berlin; und der erste Großmeister der Berliner, ja der deutschen Bild-



Der untere Teil von Gottfried Schadows Denkmal des Grafen von der Marck in der Dorotheenkirche zu Berlin. Nach Photographie.

hauerei dieses Zeitraums war Tassaerts (S. 521) Schüler Gottfried Schadow (1764—1850), über den z. B. Friedländer und Eggers geschrieben haben. In der äußeren Aufmachung seiner Idealschöpfungen schwankt Schadow zwischen dem zopfigen Klassizismus der vorthorvaldsenschen Zeit, der er angehört, und dem Neuhellenismus, den der berühmte Däne Thorvaldsen (1770—1844) der deutschen Bildhauerei beschert hatte. Im Grunde aber blieb er der maßvolle norddeutsche Realist, der sich als Gegner der Nachahmung der Griechen wie jeder Nachahmung bekannte. Zopfig im ganzen wirkt noch sein Marmordenkmal des jung verstorbenen Grafen von der Marck (1790; Abb.) in der Dorotheenkirche; antikisierend wirken seine Bildwerke am Brandenburger Tor, namentlich das berühmte eherne Viergespann, das es krönt; aber hier wie dort durchbricht Schadows Wirklichkeitssinn die Schranken der Zeitmode. Schadows wichtigste Schöpfungen sind seine preußischen Fürsten- und Heldenstandbilder. Sein Marmorstandbild Friedrichs in Stettin (1793) stellt den König nicht mehr in heroischer Tracht, sondern in Feldherrnuniform, aber noch mit dem Hermelinmantel „drapiert", dar. In straffster Wahrheit und Lebendigkeit leuchten seine Marmorgestalten des alten Zieten (1794)

und des Alten Dessauers (1800) im Kaiser Friedrich-Museum. Das Schlachtenrelief am Sockel des Zietendenkmals zeigt noch den alten perspektivischen Reliefstil, den Thorvaldsen verschmähte. Schadows anmutigste Schöpfung bleibt die Marmorgruppe der Kronprinzessin Luise und ihrer Schwester (1797) im königlichen Schlosse zu Berlin. Köstliche Büsten, wie die der Kronprinzessin in der Nationalgalerie und die des Rektors Meierotto im Joachimsthaler Gymnasium zu Berlin (Abb. S. 593) schließen sich an. Seine letzte Marmorarbeit, die der Nationalgalerie gehört, das ruhende Mädchen von 1826, gehört zu dem „Griechischsten“, was er geschaffen. Schüler Schadows war Friedrich Tieck (1776—1851), der Schöpfer der klassizistischen Rossebändiger (1829) an Schinkels „Altem Museum“.

Schadows Hauptschüler aber war Christian Rauch (1777—1857; Aufsätze von Eggers, von Pecht), der große Meister, der den Berliner Wirklichkeitssinn mit reinem Stil- und Schönheitsgefühl zu paaren verstand. Selbst Gonse, der Franzose, nennt ihn, nächst Rude, den größten Bildhauer seiner Zeit. Sein erstes Meisterwerk, das berühmte Marmorgrabmal der Königin Luise, die er im Todesschlummer ausgestreckt mit übereinandergelegten Armen unter weitem, klassisch gefaltetem Tuche bildete, wurde 1815 im Mausoleum zu Charlottenburg aufgestellt. Klassisches Schönheitsgefühl und deutsche Innigkeit sind hier restlos ineinander aufgegangen. In langer Reihe folgen nun die köstlichen, von innen heraus charakterisierten und beseelten Bildnisstatuen, mit denen Rauch Deutschland schmückte: in Berlin die strammen Erzbilder Yorks, Gneisenaus und Blüchers, die Marmorstandbilder Scharnhorsts und Bülows, die ihre Mäntel über ihren Uniformen noch absichtlich zur Schau tragen, in München das edle Sitzbild Maximilians I., in Halle das schöne Standbild Franckes in geschichtlicher Tracht zwischen zwei griechisch gekleideten Waisenkindern; dann die Standbilder Dürers in Nürnberg, Kants in Königsberg. Am Schlusse der Reihe aber steht des Meisters berühmtes Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin (1839—51; Taf. 52, Abb. 1). Auf hohem, reich gegliedertem Sockel erhebt der königliche Reiter in Hut und Mantel sich majestätisch über dem großstädtischen Treiben. Die halb malerisch, halb plastisch angeordneten Sockelreliefs stellen in zwei Stockwerken Helden aus der Umgebung des Königs und sinnbildliche Gestalten dar. Der Gesamtaufbau läßt die Straffheit vermissen, die jede Einzelgestalt auszeichnet. Am griechischsten aber erscheint Rauch in Arbeiten wie den köstlichen, verschieden gestalteten, innerlich belebten, kränzespendenden Siegesgöttinnen der Walhalla bei Regensburg, denen sich die Bronze-Viktorien des Charlottenburger Parkes anreihen.

Auf Rauch geht der Stil der ganzen deutschen Bildnerei während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück. Zu seinen bekanntesten Schülern gehören August Kiß (1802—65), dessen lebendige Erzgruppe vor Schinkels Museum eine Amazone auf der Tigerjagd darstellt, Friedrich Drake (1805—82), der kraftvolle Schöpfer des Berliner Denkmals Friedrich Wilhelms III. (1849) mit den anmutigen Rundsockelreliefs, Gustav Bläser (1813—74), der Meister des Reiterdenkmals Friedrich Wilhelms IV. auf der Kölner Rheinbrücke, und Albert Wolff (1814—92), der als Gegenstück zu Kiß' Amazone den Reiterjüngling im Kampf mit einem Löwen schuf. Von diesen und anderen Rauch-Schülern rühren auch die Schloßbrückengruppen her, deren marmorne Nacktheit damals in Berlin Widerspruch herausforderte und Beifall erntete.

Der bedeutendste Schüler Rauchs war Ernst Rietschel (1804—64; Biographien von Oppermann, von Pecht), der die Kunst seines Meisters, allmählich freier werdend, nach Dresden verpflanzte. Naturwahrheit und Schönheit innig zu verschmelzen, war gerade Rietschels Streben. Ein christlich-romantischer Einschlag erweiterte seinen Darstellungskreis;



1. Christian Rauchs Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin.

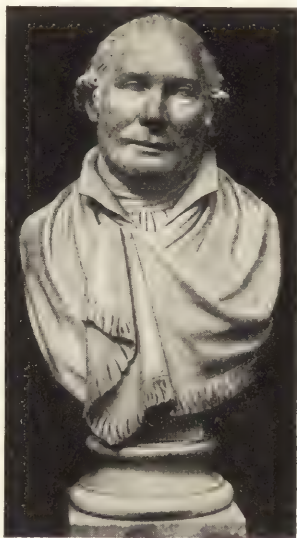
Nach Heliogravure von Rudolf Schuster in Berlin



2. Hugo Lederers Bismarckdenkmal in Hamburg.

Nach Heliogravüre der Commeterschen Kunsthandlung (Wilhelm Suhr) in Hamburg.

und seine große Individualisierungsgabe machte ihn zu einem der ersten Bildniskünstler seiner Zeit. Zu voller Entfaltung gelangten seine Kräfte in den 1869 untergegangenen Giebelfeldern des Semperschen Hoftheaters; 1847 begann er seine ergreifende „Pietà“, jetzt im Kaiser Friedrich-Mausoleum zu Potsdam, das schlichte Werk, das ihn nach Pecht „zum deutschesten aller Bildhauer des Jahrhunderts“ machte. Ähnlich wirkte sein 1853 enthülltes ehernes Lessingstandbild in Braunschweig, durch das Rietschel den Beweis erbrachte, daß auch Dichter in der Kleidung ihrer eigenen Zeit dargestellt werden können. Kein Wunder, daß ihm danach das Goethe- und Schillerdenkmal in Weimar übertragen wurde, dessen Erzguß 1857 vollendet war. Noch Rauch hatte sich geweigert, Goethe in der Zeittracht darzustellen. Hier wurde das Dichter-Dioskurenpaar in seiner alltäglichen Kleidung innig und innerlich vereinigt. Rietschels letzte große Schöpfung war sein Lutherdenkmal in Worms (1868). Das Ganze wirkt mit seinen vom Kerne losgelösten Nebengestalten zerrissen und zersplittert. Die Gestalt Luthers aber ist eine packende Verkörperung des Wortes: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders.“


Gottfried Schadows Marmorbüste des Rektors Meierotto im Joachimsthalischen Gymnasium zu Berlin. Nach Photographie.

Neben Rietschel gehörte Julius Hähnel (1811—91), auf den außer der Antike bereits die Renaissance gewirkt, zu den Säulen der Dresdener Bildhauerschule. Mit seinem feurigen, formensatten Bacchuszug am alten Dresdener Hoftheater (1840), der leider 1869 zerstört wurde, errang er stürmischen Beifall. Von den zahlreichen Bildwerken, Standbildern und Reliefs an Sempers Museumsbau hat Hähnels oft wiederholte Rafaelstatue, in der etwas von der Anmut rafaelischer Kunst pulsiert, den größten Erfolg gehabt. Von seinen Denkmälern wirkt das Theodor Körners in Dresden (1871) am frischesten. Hähnel blieb der entschiedenste Gegner der neuen realistischen Zeitströmung, der er auch mit der Feder in der Hand entgegentrat.

Rietschels Hauptschüler war Adolf Donndorf (geb. 1835), der nach Stuttgart berufen wurde. Donndorfs Reiterbild Karl Augusts in Weimar wurde 1875, sein tüchtiges ehernes Standbild Peter Cornelius' in Düsseldorf 1879 enthüllt. Hähnels Hauptschüler aber war Johannes Schilling (1828—1910), der eine Zeitlang wegen seiner allgemeinen, aber schönheitsdurftigen Formensprache für Deutschlands größten Bildhauer galt. Am unmittelbarsten wirken seine (1909 in Erz erneuten) vier Gruppen der Tageszeiten (1864—71) an der Brühlschen Terrasse in Dresden. Am berühmtesten ist sein Siegesdenkmal auf dem Niederwald (1877—83), das die „Germania auf der Wacht“ mit dem ganzen geschichtlichen Nebenwerk, das damals üblich war, ausstattete. Das deutsche Volk wird sich an diesem Riesendenkmal der deutschen Jungfrau in Wehr und Waffen wohl noch lange begeistern. Künstlerisch betrachtet aber fehlt auch ihm die Gesamtwirkung, die not tut. Einheitlicher wirkt selbst Ernst Bandels (1800 bis 1876) kolossales Hermannsdenkmal (1875) auf dem Teutoburger Walde.

Die Parallelbewegung in München ging von Martin Wagner (1777—1858), der das Siegestor mit klassizistischen Bildwerken schmückte, und von Ludwig Schwanthaler (1802—48) aus, der für König Ludwigs Monumentalbauten eine Fülle unmonumentaler Bildwerke von oberflächlich-hellenistischer Haltung, anderseits aber auch eine Reihe süddeutscher

Fürstendenkmäler und sogar das annehmbare Goethedenkmal in Frankfurt ausführte. Sein formenleeres Riesenstandbild der Bavaria vor Klenzes Ruhmeshalle in München (1848) ging Bandels Hermann und Schillings Germania voraus.

Unter Schwanthalers Schülern spielte in dem romantisch angehauchten Klassizismus der Folgezeit Max Widnmann (1812—95) eine Hauptrolle in München. Hans Gasser (1817—68) aber trug diese Richtung nach Wien, wo z. B. sein „Donauweibchen" im Stadtpark zu den Lieblingen aller Laien gehört.



Adolf Hildebrands Reiterstandbild Bismarcks in Bremen. Nach Photographie. Vgl. Text, S. 597.

Wenn der Klassizismus in Meistern wie Schilling auch die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts überdauerte, so trat bald nach der Mitte dieses Zeitraums doch auch in der deutschen Bildhauerei der Umschwung ein, der einerseits den realistischen Einschlag verstärkte, anderseits nach kurzem Verweilen bei der Renaissance zum Barock überging. Die Ausgangsstätte dieser Bewegung war abermals Berlin. Ihr Hauptmeister war Rauchs Schüler Reinhold Begas (geb. 1831; Monographie von A. G. Meyer), der in seiner Jugend begeistert als kühner Neuerer gefeiert, später aber von der jüngeren Kritik beiseitegeschoben wurde. Tatsächlich bezeichnete die vollere, fleischigere, beweglichere Formenpracht seiner frühen Marmorgruppen, wie Merkur und Psyche (1878) in der Nationalgalerie, einen unverkennbaren Fortschritt über die Nüchternheit der Epigonen Rauchs hinaus; tatsächlich gehört sein ausdrucksvolles Schillerdenkmal in Berlin (1871) zu den lebensvollsten und bestgebauten Dichterstandbildern Deutschlands. Seine figurenreichen späteren Berliner Schöpfungen aber, wie schon sein Neptunusbrunnen (1891) und vollends sein üppig-barockes Hallendenkmal Wilhelms I. zu Pferde, bieten weder die wuchtige Geschlossenheit noch die reine Formenkraft, nach denen die Zeit sich sehnte. Sein völlig auseinanderstrebendes Bismarckdenkmal vor Wallots Reichstagsgebäude (1901) ist sogar ein Musterbeispiel des mangelnden Monumentalsinnes der deutschen Bildhauer jener Richtung.

Inzwischen entwickelten sich die Enkelschüler Rauchs in Berlin teils im Anschluß an die

dekorative Richtung Begas', teils in bewußtem Zurückstreben zur Natur. An bildnerischen Aufgaben fehlte es in Berlin keineswegs. Schon Kaiser Wilhelms II. Siegesallee im Tiergarten (1898—1901), die seine Vorfahren in 32 einförmigen Denkmälern von sehr verschiedenem Kunstwert verherrlicht, hielt eine Reihe jüngerer Künstler auf Jahre hinaus in Atem.

Von Gustav Bläsers (S. 592) Schülern gehören Rudolf Siemering (1835—1905; Buch von Daun), der treuer Naturbeobachtung zugewandte Meister des Leipziger Siegesdenkmals, und Gustav Eberlein (geb. 1847), der dekorativ gestimmte Schöpfer des Wagnerdenkmals in Berlin, zu den volkstümlichsten und erfolgreichsten Bildhauern ihrer Zeit. Von Albert Wolffs (S. 592) Schülern sind Fritz Schaper (geb. 1841), Erdmann Encke (1843—96) und Ludwig Manzel (geb. 1858) hervorzuheben. Siemerings Schüler Emil Hundrieser (geb. 1846) aber schuf schon mit modernerem Monumentalgefühl unter dem Architekten Bruno Schmitz (S. 590) die wirkungsvollen Kaiser Wilhelm-Standbilder auf dem Kyffhäuser und in Koblenz.

Begas' eigene Schüler gingen meist feiner als er auf die Naturwirklichkeit ein. Genannt seien sein Bruder Karl Begas (geb. 1845), der Schöpfer der hübschen Marmorgruppe „Silen mit dem Bacchusknaben", Adolf Brütt (geb. 1851), der Meister der realistischen Erzgruppe eines Fischers mit gerettetem Mädchen im Arm (1887) in der Nationalgalerie, Joseph Uphues (1850—1911), der einige Hauptgestalten der Siegesallee geschaffen, Max Baumbach (geb. 1859), von dem die „Hasenhetze" im Berliner Tiergarten herrührt, und Johannes Götz (geb. 1865), dessen Bronzen, wie das wasserschöpfende Mädchen in der Nationalgalerie (1892), zu den feinstempfundenen Bildwerken der neueren deutschen Kunst gehören.

Von Schillings Schülern in Dresden ging Karl Schlüter (1846—84) zu feinerer, innerlich lebendigerer Formensprache über, stellte Robert Diez (geb. 1844) sich aber entschlossen an die Spitze einer lebenskräftigen realistischen Richtung, die klassizistische und romantische Einschläge siegreich aufsog. Sein äußerst lebendiger eherner „Gänsedieb"-Brunnen in Dresden (1880) wurde in ganz Deutschland mit hellem Jubel begrüßt. Seine beiden Bronzebrunnen auf dem Albertplatz in Dresden, von denen der eine das friedliche, der andere das stürmische Meer durch scharf charakterisierte Naturpersonifikationen und Seetiere verkörpert, gehören trotz ihres echt deutschen Gedränges zu den feurigsten Schöpfungen der deutschen Bildnerei. Von Diez' Schülern seien Walter Sintenis (geb. 1867), Erich Hösel (geb. 1869), Otto Petrenz (geb. 1875) und der hochbegabte Artur Lange (geb. 1875) hervorgehoben, der mit seinem Denkmal König Alberts für Meißen sich der geschlosseneren Formensprache Hildebrands (S. 596) nähert. Als feinfühliger Autodidakt reiht Peter Pöppelmann (geb. 1866) sich ihnen an. Von Hähnels Schülern folgte Richard König (geb. 1863), von Schillings Schülern Rudolf Hans Hartmann Mac Lean (geb. 1862) der barockenen Zeitströmung. Mit frischem, dekorativem Barockgefühl aber schuf der Maler Hermann Prell (geb. 1854) seine stattlichen Gestalten des Prometheus und der Aphrodite fürs Treppenhaus des Dresdener Albertinums.

In München hing die neue realistisch-malerische Bewegung in der Bildnerei mit der Wiederbelebung der deutschen Renaissance zusammen, die freilich rasch ins Barock einlenkte. An ihrer Spitze stand Konrad Knoll (1829—99) mit seinem munteren Fischbrunnen (1865) zu München. Dann folgten Meister wie Michael Wagmüller (1839—81) mit seinen üppigen dekorativen Arbeiten und lebensprühenden, malerisch behandelten Bildnisbüsten, Ferdinand von Miller der Jüngere (geb. 1842), dessen Vater, Ferdinand von Miller der Ältere (1813—87), der Begründer der Münchener Erzgießerei war, und Wagmüllers Schüler Wilhelm von Ruemann (geb. 1850), der z. B. malerisch wirkende Brunnen für

Lindau und für Landau ausführte. Den ganzen Münchener Realismus des jüngeren Geschlechts faßte dann **Rudolf Maison** (1854—1904) zusammen, der in seiner Kleinplastik, namentlich in köstlichen exotischen Gruppen, wie dem Neger auf dem ausschlagenden Esel, der von Treu aufgestellten polychromen Forderung leidenschaftlich nachgab, aber auch eine Reihe großer Werke schaffen durfte, wie den lustigen, die Schiffahrt verherrlichenden Teichmannbrunnen in Bremen (1899), der freilich jeder monumentalen Wirkung entbehrt.

In Wien war es einem Schüler Schwanthalers, dem Westfalen **Kaspar Zumbusch** (geb. 1830), vorbehalten, der lebendigeren, flotteren Richtung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Geltung zu verschaffen. Seine Wiener Meisterschöpfungen sind sein Beethovendenkmal, das das hergebrachte Schema des Sitzbildes auf gehobenem, mit angeklebten allegorischen Gestalten ausgestattetem Sockel einigermaßen geschlossen verwertet, und sein mächtiges, figurenreiches Denkmal der Maria Theresia, auf dessen hohem, von Säulen getragenen, von unruhig bewegten Gestalten zu Fuß und zu Pferde umstelltem Unterbau die würdige, wohldurchgebildete Gestalt der Kaiserin thront.

Der wienerischste Vertreter der neuen, malerisch-realistischen Bildhauerei, ja vielleicht ihr bester Vertreter im ganzen deutschen Sprachgebiet war der Preßburger **Viktor Tilgner** (1844—96), dessen frisches, warmes, weiches Naturgefühl in dekorativen Arbeiten von barockem Empfinden umspielt war, in seinen, oft getönten, Bildnisbüsten und lebend-kräftigen Denkmalgestalten aber erquicklich hervorsprudelte.

Ihm folgten, entschieden barock gestimmt, **Rudolf Weyr** (geb. 1847), dessen Fries am Grillparzerdenkmal und Bacchantenzug am Burgtheater doch etwas äußerlich bewegt erscheinen, und **Edmund Hellmer** (geb. 1850), in dessen mächtig aufgebautem Türkenmonument (1895) im Stephansdom das ganze Kunstempfinden der Barockzeit wiedererwacht ist.

Die „**moderne**“ deutsche Plastik, der Heilmeyer einige Schriften gewidmet hat, sucht ihre eigenen Wege. Einerseits kehrt sie, durch den Maler Hans von Marées beeinflußt, unter Hildebrands Führung zu anscheinend antikem, in Wirklichkeit aber selbsterobertem Monumentalsinn zurück, anderseits knüpft sie, namentlich mit Klinger, von deutscher Gedankenhaftigkeit und deutscher Phantasie beflügelt, aber doch französischen Einflüssen zugänglich, an technische Bedingungen an.

Adolf Hildebrand (geb. 1847), der Verfasser des vielgelesenen Buches „Das Problem der Form“, gehört zu den zielbewußtesten aller deutschen Künstler. Die Rückkehr zur Form, die er aus dem kubischen Raum des Blockes konstruiert, ist seine Losung; und Hildebrand, der ursprünglich Münchener Schüler Zumbuschs war, verwirklicht seine Theorien, weil er ein echter, empfindender Künstler ist, dessen Monumentalwerke in sich geschlossen erscheinen, dessen Gestalten, fest und klar im Knochengerüst, sicher auf den Beinen stehen, dessen Bildnisköpfe mit den entscheidenden Hauptzügen, wie selbstverständlich, auch die Seele hervorkehren. Eine stille, herbe, manchmal sogar etwas trockene Größe wohnt allen Schöpfungen Hildebrands inne. Charakteristisch sind schon sein Marmor-Adam des Leipziger Museums und sein herrlicher nackter Marmorjüngling in der Nationalgalerie, deren köstliche Büsten Böcklins und Pettenkofers auch vollgültige Beispiele seiner eindringlichen Bildniskunst sind. Äußerlich bewegter sind die Bronzen des Meisters, wie die Gestalten seines Reinhardsbrunnens (1902) in Straßburg. Großartig in seiner machtvollen, breitgelagert dem Platze angepaßten Einheitlichkeit wirkt der Wittelsbacherbrunnen (1895), ernst und stimmungsvoll der Hubertusbrunnen

in München. Hildebrands Reiterstandbild Bismarcks in Bremen (1910; Abb. S. 594) endlich verkörpert das ganze Wollen des Meisters in machtvoller Geschlossenheit.

Eigentlicher Schüler Hildebrands ist Erwin Kurz (geb. 1857). Die anderen deutschen



Louis Tuaillons Amazone an der Nationalgalerie in Berlin. Nach Photographie von W. Titzenthaler in Berlin. Vgl. Text, S. 598.

Bildhauer dieser Richtung sind wenigstens von seinem Geiste berührt. In München, das jetzt die Führung übernahm, wurden Meister gebildet wie Joseph Floßmann (geb. 1862), Hermann Hahn (geb. 1868) und Ludwig Habich (geb. 1872), die an der Modernisierung der dekorativen Bildhauerei, der Denkmalskunst, der Büstenbildnerei und der Kleinplastik lebhaften

Anteil nahmen. Von München nach Dresden hatte der frühverstorbene treffliche August Hudler (1868—1905) diese Richtung verpflanzt, über die er in eigenartiger Verschmelzung echten Natur- und Stilgefühls hinauswuchs. Nach Hudlers Tode aber führte Georg Wrba (geb. 1872), der Schöpfer des machtvollen Reiterbildes an der Wittelsbacherbrücke in München, der Leipziger Rathausbildwerke, des Eselreiters am Dresdener Rathaus und der reizvollen Diana auf der Hirschkuh in der Glyptothek, die monumentale Richtung in Dresden weiter.

Auf der Berliner Akademie wurden so verschiedenartige Künstler dieser Richtung gebildet wie Max Kruse (geb. 1854), der sich in technischen Versuchen (das durchsichtige Schweißtuch der Veronika) gefiel, wie Artur Volkmann (geb. 1851), der sich, zugleich Maler und Bildhauer, in Einzelgestalten, Büsten und Reliefs, denen er oft ein mildes farbiges Leben verlieh, manchmal nur allzu absichtlich den Forderungen des Formproblems hingab, wie Ernst Moritz Geyger (geb. 1861), der, gleich groß als Kupferstecher und als Bildhauer, in der feinen, naturwahren Durchbildung seiner im ganzen stilvoll empfundenen, meist kleinen Bildwerke seine eigenen Wege ging, wie Louis Tuaillon (geb. 1862), dessen große eherne „Amazone zu Pferde“ (1895) neben der Nationalgalerie (Abb. S. 597) an Festigkeit, Anmut und innerlicher Geschlossenheit von keinem Bildwerk des Jahrhunderts übertroffen wird. Tuaillons Kaiser Friedrich-Denkmal in Bremen wirkte schon wegen seiner Rückkehr zur heroischen Halbnacktheit der guten alten Zeit in seiner Art, über die sich freilich streiten läßt, wieder vorbildlich. Auch die Berliner Bildner Nikolaus Friedrich (geb. 1865) und Fritz Klimsch (geb. 1879) gehören hierher und vor allem August Gaul (geb. 1869), der feinfühlige Meister des stilstrengen Bärenbrunnens am Wertheimbau und vieler kleiner, natürlich stilisierter Tiere und Tiergruppen, die in ihrer Art unübertroffen sind. Aus Schillings Atelier in Dresden war Hugo Lederer (geb. 1871) hervorgegangen, der sich in Berlin selbständig zu einem Hauptmeister der neuen deutschen Monumentalkunst entwickelte. Sein Fechterbrunnen in Breslau (1904) enthält männliche Gestalten von seltener Kraft und Geschmeidigkeit. Sein Bismarckdenkmal in Hamburg (Taf. 52, Abb. 2) aber, das den mächtigen Reichskanzler als mittelalterlichen „Roland“ in kolossaler, streng architektonisch stilisierter Granitgestalt auf mächtigem, von Emil Schaudt herrührendem Unterbau darstellt, gehört zu den wirkungsvollsten Denkmälern aller Zeiten und Zonen.

Neben dieser ganzen, nach geschlossener Formenwucht im großen, nach gemessener Formenreinheit im kleinen strebenden Richtung ist der geistvolle Leipziger Maler und Radierer Max Klinger (geb. 1857) auch als Bildhauer der Vertreter einer geistesmächtigen und phantasiestarken Subjektivität, die von echt deutschem Empfinden getragen wird. Deutsch ist schon der gedankenschwere, grüblerische Inhalt dieser Kunst, über deren Begrenzung der Meister sich und anderen auch schriftstellerisch Rechenschaft abzulegen gesucht hat; deutsch ist bei allem Können ihre herbe, spröde, aller hergebrachten Durchbildung abholde und doch im einzelnen oft weiche und reiche Formensprache; echt deutsch die verhaltene Leidenschaft, die sie durchlodert, aber auch ihre Neigung, Einzelheiten nebeneinander zu stellen, statt sie innerlich zu verschmelzen. Die Polychromie, der Klinger zuneigt, sucht er vorzugsweise durch Zusammenschweißung verschiedenfarbiger Materiale zu erreichen. Klinger gehört nicht zu den Propheten, die in ihrer Vaterstadt nichts gelten. Das Leipziger Museum besitzt seine Salome, die sinnbildliche Halbfigur eines leidenschaftlichen, etwas hysterisch dreinblickenden jungen Weibes, an deren beiden Seiten die abgeschlagenen Köpfe eines alten und eines jungen Lebemannes haften, aber auch die Kassandra, die Badende und den vielumstrittenen Beethoven (Abb. S. 599), der unbekleidet

auf himmlischem Wolkenstuhl thront. Der farbenreiche Thron, vor dem der Adler des Zeus rastet, ist aufs reichste, aber nicht eben übersichtlich, mit Reliefdarstellungen weltumspannenden Inhalts geschmückt. Der Meister selbst, der in schöpferischem Sinnen dasitzt, ist aus weißem Marmor gehauen, ein farbiges Buch ruht auf seinen Knieen. Es ist ein durchaus subjektiv empfundenes Werk, das erklärlicherweise nicht nach jedermanns Geschmack ist. Aber daß es zu den selbständigsten und eindrucksvollsten Schöpfungen der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts gehört, wird die Nachwelt vermutlich bestätigen. Am „Drama" des Dresdener Albertinums scheitern alle Erklärungsversuche. Das Bildwerk ist nur wegen des kräftig an einem Baumstamm rüttelnden, in Ruderstellung auf einem Felsen sitzenden nackten Kraftmenschen und der zarten nackten weiblichen Gestalten, die den Felsen umspielen, aus dem Marmorblock gehauen, wie dieser sie hergab. Die Marmor-Amphitrite mit den Bernsteinaugen in der Berliner Nationalgalerie ist umgekehrt ohne Arme gebildet, weil der Block sie nicht hergab. Prachtvoll gemeißelt sind alle diese Werke. Subjektiv aufgefaßt, wie Gedichte, wirken des Meisters Büsten von Liszt und von Nietzsche. Das Wagnerdenkmal für Leipzig und das Brahmsdenkmal im Konzerthaus zu Hamburg schließen sich an. Der Brahms verschmilzt Motive von Rodins Victor Hugo und Balzac miteinander und mit echt klingerisch-deutscher Art. Schon als Bildhauer ist Klinger immer er selbst. Nachfolger kann ein Meister von so ausgesprochener Subjektivität kaum haben. Wir wünschen ihm auch keine. Erzieherisch konnte nur ein Hildebrand, nicht ein Klinger auf die deutsche Bildhauerei wirken. Aber die deutsche Kunst bedarf von Zeit zu Zeit so einsam-eigenwilliger Meister wie Klinger, um nicht immer wieder Schulrezepten zum Opfer zu fallen.



Max Klingers Beethoven im Städtischen Museum zu Leipzig. Nach Photographie von E. A. Seemann in Leipzig.

3. Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts.

Die beiden Hauptströmungen der deutschen Kunst dieses Zeitalters, die national-deutsche, die sich höchstens dem schönen Süden hingibt, und die internationale, die immer wieder Frankreich folgt, laufen gerade in der Malerei deutlich nebeneinander her. Die Klassizisten der

Übergangszeit, die beiden Schwaben Eberhard Wächter (1762—1852) und Gottlieb Schick (1776—1812) sowie der Berliner Karl Wilhelm Wach (1787—1845), hatten ihre Ausbildung noch unter Regnault, David und Gros in Paris selbst vollendet. Ihr Klassizismus hängt daher, wenngleich Wächter sich später zu Carstens bekannte, noch eng mit dem französischen zusammen.

Der Umschwung im deutschen Sinne erfolgte durch den eigenwilligen, hochbegabten Schleswiger Asmus Jakob Carstens (1754—98; Schriften von Fernow, Riegel, Sach, Lücke), der als Schüler und Lehrer den Akademien zu Kopenhagen und Berlin den Rücken kehrte, um sich (1793) in Rom niederzulassen und hier nicht nur den Kampf gegen die Rokokokunst, den auch jene Klassizisten wollten, sondern auch gegen die Akademien als solche mit den schärfsten Waffen auszufechten. Gerade er gab durch Worte und Werke das verhängnisvolle Beispiel der völligen Verschmähung alles Technischen, alles Erlernbaren zugunsten einer innerlich erfaßten, vorzugsweise gedankenhaften Kunst, deren Ausdrucksmittel nur eine dürftige, schwach schattierte, manchmal angetönte Zeichnung war. Carstens' Kartons schildern fast immer Vorgänge, die durch antike oder moderne Dichter überliefert sind. Einige dieser Monumentalzeichnungen gehören der Berliner Nationalgalerie, die meisten schmücken das Weimarer Museum. Neben klassischen Vorwürfen, von denen die „Überfahrt des Megapenthes", die „Helden im Zelte des Achilles", die „Argonauten", „Ganymed" und das „Gastmahl des Plato" genannt seien, stehen Allegorien, wie die „Geburt des Lichts" und die „Nacht". Schließlich folgten sogar mittelalterliche und moderne Stoffe, die Dante, Ossian und Goethes „Faust" entlehnt sind. Auch Carstens ließ sich durch die Antike begeistern; aber Michelangelos Subjektivismus hatte es ihm nicht minder angetan als die objektive Formenreinheit der Griechen und Rafaels; und seine eigene, immer nach Kraft und wuchtigem Ausdruck ringende Formensprache erscheint oft genug, wie in seinen Megapenthesblättern, noch schlechthin barock. Durch die Frische und Ursprünglichkeit seiner Erfassung und Wiedergabe des leiblichen und geistigen Gehalts der überlieferten Stoffe aber wirkte Carstens der herrschenden Schablonenkunst gegenüber, trotz der Unzulänglichkeit seines technischen Könnens, bahnbrechend auf Jahrzehnte hinaus.

Die nächste Wirkung übte Carstens, außer auf Thorvaldsen, den großen dänischen Bildhauer, merkwürdigerweise auf einige römisch-deutsche Landschaftsmaler aus, von denen Johann Christian Reinhart (1761—1847; Buch von Baisch) den Landschaftsstil Poussins wieder zu beleben suchte, sein bedeutenderer Freund Joseph Anton Koch (1768—1839; Schriften von Jaffé, Frimmel) der Ideallandschaft mit eigenem, neuem Stil- und Naturgefühl frisches Leben einhauchte; und Koch gelang es auch, in den großzügigen Hauptlinien wie in den liebevoll durchgebildeten Einzelheiten seinen hart gezeichneten und gefärbten, mit „historischen" Vorgängen ausgestatteten Landschaften, denen man in Berlin, München, Dresden, Leipzig, Frankfurt und Innsbruck nachgehen kann, die innere Selbständigkeit und Bedeutung zu verleihen, die sie zu Neuschöpfungen deutscher Kunst machten.

Kochs Wiener Schüler aber, der Dessauer Ferdinand von Olivier (1785—1841), wußte, wie seine Landschaften in Leipzig, Dresden und Hamburg zeigen, die Großzügigkeit des Idealstils mit feinfühliger und farbiger Intimität zu verbinden. Mit Koch verglichen, wirkt er fast als Kolorist.

Inzwischen war im deutschen Künstlerkreise Roms ein anderes, jüngeres, nicht minder eigenwilliges Geschlecht erstanden, das, von nicht minderem Haß als Carstens und Koch gegen

Rokoko, Zopf und alles akademische Können erfüllt, vollends zur Romantik abschwenkte, die Fahne des katholischen Christentums entfaltete und zur herben Formensprache der „Primitiven" des 15. Jahrhunderts zurückkehrte. Auch diese „präraffaelitische" oder „nazarenische" Bewegung, die von den jungen „Neudeutschen" in Rom ausging, war mit ihren Mängeln und ihren Vorzügen, ihrer technischen Unbeholfenheit und ihrer seelischen Vertiefung ganz von deutschem Wesen erfüllt und getragen.

Die Hauptmeister dieser neudeutsch-romantischen Kunst in Rom, die sich 1810—15 dort vereinigten, waren der Lübecker Friedrich Overbeck (1789—1869), der Berliner Wilhelm von Schadow (1789—1862), ein Sohn des Bildhauers, der Berliner Philipp Veit (1793 bis 1877) und Peter Cornelius (1783—1867), der große Düsseldorfer, der bald die Führung übernahm, um später über die Beschränktheit des Nazarenertums hinauszuwachsen. Die erste gemeinsame Aufgabe, die diesen Künstlern in Rom gestellt wurde, war die Ausschmückung eines Zimmers im Hause des preußischen Generalkonsuls Bartholdy mit Fresken aus dem Leben Josephs, die sich jetzt, losgelöst, in der Berliner Nationalgalerie befinden. Ist es für den unbefangenen Kunstfreund nicht leicht, sich in die absichtliche Primitivität dieser Wandgemälde hineinzusehen, so bedeuten sie uns doch das Morgenrot einer neuen, auf unmittelbare Empfindung ausgehenden künstlerischen Entwickelung.

Aus Sachsen trat Julius Schnorr von Carolsfeld (1794—1872) im Jahre 1818, Ludwig Richter (1803—84) 1823 in den Kreis der römischen Neudeutschen ein, der Düsseldorfer Heinrich Maria Heß (1798—1883) erschien 1821, der geistvolle Berliner Buonaventura Genelli (1798—1868) 1822, der zum Wiener gewordene Böhme Joseph Führich (1800—76) erst 1827. Die zweite deutsche Freskenfolge in Rom entstand 1821 bis 1828 in der Villa des Marchese Massimi. Im ersten Zimmer malte Schnorr Darstellungen aus Ariosts „Rasendem Roland", im zweiten schuf Veit die Fresken aus Dantes „Göttlicher Komödie", die Koch vollendete, im dritten malten Overbeck und Führich Szenen aus Tassos „Befreitem Jerusalem". Die knospenhafte Frische jener Fresken der Casa Bartholdy hat hier schon einer reifer gemeinten, aber keineswegs reiferen Formen- und Farbensprache Platz gemacht.

Durch die römischen Bestrebungen dieses Kreises wurde Deutschland zunächst für die monumentale Wandmalerei gewonnen, in der freilich mehr versucht als Ewiggültiges geleistet wurde. Aber an großen Freskenfolgen dieser Richtung, für die auch König Ludwig I. in München sich begeisterte, fehlt es weder in den Schlössern noch in den Kirchen Deutschlands. Die Tafelmalerei heischte daneben im religiösen Altargemälde, im geschichtlichen oder sittenbildlichen Zimmerbild, im herb, hart und schlicht, oft aber sprechend erfaßten Bildnis von selbst ihr Recht. Dem zeichnerischen Charakter der deutschen Leistungen dieser Richtung entsprach aber auch die Rückkehr der deutschen Kunst zur vervielfältigenden Graphik, in der von jeher ihre Stärke gelegen hatte. Daß alle jene Meister in der Tat ihr Bestes in schlichten Zeichnungen, und zwar in den Zeichnungen ihrer präraffaelitischen Frühzeit, gaben, hat Seidlitz uns in einem schönen Werke vor Augen geführt. Die vervielfältigende Graphik schloß sich in altdeutschem Sinne an. War die Erneuerung der Techniken des Holzschnitts und des Kupferstichs auch von England und Frankreich ausgegangen, so war der Steindruck doch 1798 durch Aloys Senefelder in Deutschland erfunden worden; und gerade Deutschland wußte die graphischen Künste in Buchillustrationen und selbständigen Folgen seinen künstlerischen Absichten dienstbar zu machen.

Der älteste und bedeutendste der römischen Neudeutschen war Peter Cornelius, dessen Wirken z. B. Förster, Riegel, Eckert, Koch und Valentin geschildert haben. Nur wenigen

Künstlern aller Zeiten und Völker ist es so heiliger Ernst mit ihrer Kunst gewesen wie ihm. Es ist ein tragisches Verhängnis, daß die deutsche Kunst seiner Zeit das unmittelbare Studium der Natur verachtete und die Beherrschung der Technik der Malerei und selbst der Zeichnung verschmähte. Cornelius' Zeichnungen zu Goethes „Faust" (im Städelschen Institut, gestochen von Ruschewevh und Thaeter), die er in seiner ersten römischen Zeit vollendete, sind voll Dürerscher Herbheit, doch ohne Dürersches Naturgefühl. Seine Federzeichnungen zu den Nibelungen, die die altdeutsche Heldengeschichte kräftig, kernig und eckig, von innerer Empfindung aus gestalteten, wurden ebenfalls in Stichen vervielfältigt.

Cornelius verließ Rom 1818. Nach Deutschland zurückgekehrt, wurde er nacheinander Direktor der Düsseldorfer (1821), der Münchener (1825) und der Berliner (1840) Kunstakademie. Seine Fresken in drei Räumen der Münchener Glyptothek entstanden 1820—30: im Göttersaal die Himmel und Erde vermählenden Darstellungen der griechischen Götterwelt, in der Verbindungshalle Bilder aus der Prometheusmythe, im trojanischen Saal die Gemälde aus der Ilias. Anschaulich und packend komponiert, leiden sie unter der Farbenroheit der ausführenden Schülerhände. Großzügig dem Raume angepaßt, erreichen sie die monumentale Linienführung oft nur auf Kosten der Naturwahrheit der Zeichnung. Auf diese energische Verherrlichung der Welt der Griechen folgte die Darstellung der Christenwelt in Gärtners Ludwigskirche (S. 585). Hier führte Cornelius das große Jüngste Gericht (1836 bis 1840) an der Schlußwand aus: ein figurenreiches, innig durchdachtes, ganz durchgeistigtes, aus köstlichen Einzelgruppen mit herrlichen Gestalten zusammengefügtes Riesengemälde, dessen offensichtliche Schwächen uns nicht hindern, es als eine der schönsten und tiefsinnigsten Schöpfungen des 19. Jahrhunderts gelten zu lassen. In Berlin ward ihm dann der große Auftrag zuteil, die Friedhofshalle des geplanten neuen Doms mit Fresken zu schmücken. Nur die Kartons (1844—64) wurden vollendet, bei ihrem Erscheinen aber als Wunderwerke begrüßt und von Deutschland lange als Heiligtümer seiner Nationalkunst verehrt. Zu den schönsten Einzelgestalten gehören die „Seligpreisungen"; die berühmteste Komposition, die ein Dürersches Motiv mit michelangeleskem Großsinn verarbeitet, zeigt der Karton der „apokalyptischen Reiter" (Abb. S. 603). Die ersten Entwürfe (1844—45) dieser Folge gehören Weimar, die ausgeführten Kartons Berlin. Gerade wegen ihres national-deutschen Einschlags wird des feurigen Meisters ringende Kunst selbst die Widerstrebenden erwärmen.

Friedrich Overbeck dagegen, über den Beavington-Atkinson, Howitt, Valentin schrieben, verkörperte das Urbild des Nazarenertums; in seinen besten Bildern, wie dem „Einzug Christi" in der Lübecker Marienkirche (1820), weiß er religiöse Gegenstände, die manchmal an Perugino und Francia, später doch schon an Rafael erinnern wollen, formenrein und gefühlsinnig darzustellen. Sein großer figurenreicher „Triumph der Religion" in Frankfurt kann sich freilich mit Rafaels Disputà nicht vergleichen. Am meisten wirklich von rafaelischem Geiste erfüllt sind die Kartons zu den Sieben Sakramenten in der Nationalgalerie.

Wilhelm von Schadow (Schrift von Hübner) siedelte 1826 als Cornelius' Nachfolger nach Düsseldorf über, wo er, mehr theoretisch als praktisch einer realistischeren und malerischeren Richtung zugewandt, der Begründer der Düsseldorfer Schule wurde. Seine eigenen Schöpfungen, wie schon sein Gang nach Emmaus in der Nationalgalerie, sind hart und gefühllos. Philipp Veit (Schriften von Spahn, von Valentin), der 1830 Direktor des Städelschen Instituts in Frankfurt wurde, stand seiner Grundstimmung nach der Inbrunst Overbecks nahe, war aber wohl ein noch feinfühligerer Künstler, der seinen Einzelgestalten mehr Zartheit als

Kraft, seinen Gesamtbildern aber, wie den Fresken im Städelschen Institut, die die christliche Kunst verherrlichen, ein vornehmes Gleichgewicht der Linien und Massen zu verleihen verstand.

Julius Schnorr von Carolsfeld hatte in Italien stilstrenge kleinere Gemälde geschaffen, von denen der „Besuch" in der Dresdener Galerie (1817) die präraffaelitische Richtung in schärfster Ausprägung zeigt, aber auch landschaftliche Federzeichnungen ausgeführt, die durch die Ruhe und den Adel ihrer Formensprache einen Höhepunkt der Richtung Kochs bildeten.



Peter Cornelius' Karton der apokalyptischen Reiter in der Nationalgalerie zu Berlin. Nach W. von Seidlitz.

Nach Deutschland zurückgekehrt (1825), wurde Schnorr Professor in München; und hier entstanden nun seine umfangreichen Freskenfolgen im Residenzschloß, die zum großen Teil von Schülerhänden ausgeführt wurden: in fünf Sälen des Königsbaues die umfangreichen Wandbilder und Lünetten zum Nibelungenliede; in drei Sälen des Festsaalbaues (1835—42) die Wandgemälde zur Geschichte Karls des Großen, Friedrich Barbarossas und Rudolfs von Habsburg. Innerhalb ihres Abbildungs- und Kartonstils sind alle diese Darstellungen von tüchtiger schöpferischer Gestaltungskraft und reichem poetischen Empfinden getragen. Seit 1846 entfaltete Schnorr dann in Dresden als Galeriedirektor und Akademieprofessor eine neue Tätigkeit, deren Hauptfrucht die 240 Bibelholzschnitte sind, die seine Kunst in tausend Häuser trug. Wie weit aber ist die glatte, klare Formensprache dieser immer anschaulich erzählten Darstellungen von der präraffaelitischen Formenstrenge der Frühzeit des Meisters entfernt! Schnorr

hat sich in großen Aufgaben, die ihm über den Kopf wuchsen, erschöpft. Von Haus aus gehörte er zu den stärksten künstlerischen Persönlichkeiten des römischen Kreises.

Heinrich Heß wurde der eigentliche Münchener Kirchenfreskenmaler: in der Allerheiligen-Hofkirche setzte er seine Gestalten auf Goldgrund, in der Bonifazius-Basilika schloß er sie schlicht und ernst dem altchristlichen Gebäude an. Buonaventura Genelli (Biographie von Max Jordan) war ganz von dem klassischen Schönheitsideal erfüllt, dem er hauptsächlich, hierin Flaxman (S. 489) vergleichbar, in vervielfältigten Umrißzeichnungen Ausdruck verlieh. Seine berühmtesten Folgen sind die Umrisse zu Homer und zu Dante, die Lebensläufe eines Wüstlings, einer Hexe, eines Künstlers. Seine meisten Originalzeichnungen findet man in Berlin, Weimar und Leipzig. Bei allem Streben Genellis nach klassischer Schönheit nähern sich seine eigenen Typen mit ihren mächtigen Oberschenkeln, kleinen Köpfen und herausfordernden Bewegungen doch wieder barocken Vorbildern.

Joseph Führich (Schriften von Kurz, von Valentin) kehrte 1834 nach Wien zurück, wo er 1841 Akademieprofessor wurde. Er verbreitete die nazarenische Richtung in der Donauhauptstadt. Seine Hauptfresken sind die der Altlerchenfelder Kirche zu Wien. Als sein schönstes Gemälde gilt der Gang Marias über das Gebirge (1841) im Wiener Hofmuseum. In seinen vervielfältigten Zeichnungen, wie der Geschichte des verlorenen Sohnes, entfaltet auch er die feinsten Reize seiner edel-strengen Kunst.

Ludwig Richter, über den Hoff, Koch, Avenarius, Mohn und der Verfasser dieses Buches geschrieben, begann in Rom als Landschafter im Frühstil Kochs und Schnorrs. Seine meisten Landschaften dieser Art sieht man in Dresden und Leipzig. Nachdem er, 1828 heimgekehrt, die malerischen Reize der deutschen Landschaft und des deutschen Volkslebens erkannt, wandte er sich der Darstellung heimischer Natur und heimischen Menschentreibens zu, die er mit schlichter, treuherziger Unbefangenheit beobachtete und in Zeichnungen, Aquarellen, Buchbildern und freien Holzschnittfolgen in lediglich zeichnerischer, aber gemütvoll tief und kindlich empfundener Weise wiedergab. Seine Holzschnitte zu Schillers „Glocke", zum Vaterunser, seine Folgen „Christenfreude", „Erbauliches und Beschauliches", „Fürs Haus", „Neuer Strauß fürs Haus" usw. gehören zu dem Deutschesten, was die deutsche Kunst hervorgebracht hat. Unsere Abbildung (Taf. 53, Abb. 1) gibt seine Zeichnung „Die Käsefrau" oder „Kleinhandel" für den „Neuen Strauß" nach dem Original im Dresdener Kupferstichkabinett wieder. Richters Weiterentwickelung als Maler läßt sich am besten in der Dresdener Galerie verfolgen. Seine poesievolle „Überfahrt am Schreckenstein" (1837) und sein frühlingfrischer „Brautzug" (1847) gehören immer noch der zeichnerischen Richtung an. Sein letztes Ölbild, die Junilandschaft mit dem Regenbogen (1859), zeigt das Bemühen des Meisters, in malerischer Beziehung weiterzukommen. Ein großer Maler ist Richter freilich nie gewesen, immer aber ein Künstler, der zu deutschen Herzen zu sprechen versteht.

Neben dieser frühen deutschen Idealmalerei blühte eine nicht minder deutsche Wirklichkeits- und Stimmungsmalerei, auf die Lichtwark, Aubert, Roch und andere die Aufmerksamkeit gelenkt haben. Ein warmes künstlerisches Leben, das modernstem Kunstempfinden vorgriff, pulsierte besonders in zwei Söhnen der pommerschen Ostseeküste, von denen der Greifswalder Kaspar David Friedrich (1774—1840) seine unmittelbar erschaute, mit den feinsten atmosphärischen und seelischen Stimmungen ausgestattete, schlicht vorgetragene Landschaftskunst nach Dresden brachte, der Wolgaster Philipp Otto Runge (1777—1810) seine kernige, aber



1. Ludwig Richter, „Die Käsefrau“ (1856), im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden.

Nach W. v. Seidlitz.



2. Die Hochzeitsreise. Gemälde von Moritz von Schwind in der Schackschen Gemäldegalerie zu München.

Nach der Reproduktion in der „Schwind-Mappe“ des „Kunstwarts“ (München, Georg D. W. Callwey, Kunstwart-Verlag).

tief beseelte Bildniskunst, seine eigenartige Romantik und seine schriftliche, seiner Zeit weit vorauseilende Lehre in Hamburg vertrat. Friedrichs Hauptbilder befinden sich in Berlin, Hamburg und Dresden. Runge lernt man in Hamburg kennen. Daß beide bei allem Wirklichkeitsdrange Stimmungsidealisten auf eigene Faust waren, gibt ihnen ihre besondere Stellung in der deutschen Kunstgeschichte. Im Anschluß an Friedrich wirkten als lichtfroher Meister des Sittenbildes der Mecklenburger Friedrich Georg Kersting (1783—1847), als naturfroher Landschafter der Norweger Johann Christian Claussen Dahl (1788—1857) in Dresden. Lehrreich aber ist, daß diese vier Meister durch die Kopenhagener Schule hindurchgegangen waren, deren Anregungen sie verarbeiteten.

In anderen deutschen Städten entwickelte sich die realistische Unterströmung ohne die malerisch-poetische Empfindung, die sie in Hamburg und Dresden durch nordischen Einfluß angenommen hatte. Auf die Münchener Übergangsmeister ist schon hingewiesen worden (S. 525).

In Berlin gilt Karl Blechen (1796—1840), dessen selbständige Naturbeobachtung anfangs zum Wildromantischen, später zu klassischer Ruhe bei unmittelbar erschauten, dem Freilicht vorgreifenden Lichtwirkungen neigte, als der Begründer der neuen Landschafterschule. Neben ihm steht als vielgepriesener Berliner Jagd- und Pferdemaler der ebenfalls autodidaktisch gebildete Franz Krüger (1797—1857; Schrift von Osborn), dessen nüchterne, aber unmittelbar und fein beobachtete Bilder das Entzücken der Pferdekenner und aller Kunstfreunde sind. Als preußischer Hofmaler stellte er die Reitkünste der Hofgesellschaft mit bildnisartiger Treue dar. Seine zehn Bilder in der Nationalgalerie weisen ihm einen ehrenvollen Platz in der Entwickelungsgeschichte der deutschen Wirklichkeitsschilderungen zwischen Chodowiecki und Menzel an.

In Wien aber schließt sich den Bestrebungen dieser Meister Ferdinand Waldmüller (1793—1865; Schrift von Rößler) als vielseitiger frischer Beobachter der Außenwelt an, der, in der Technik der Malerei durch Lawrence beeinflußt, fortschrittlicher erscheint als irgendein gleichzeitiger Deutscher und seinen Landschaften saftige Frische und hell einbrechendes Sonnenlicht, seinen Sittenbildern, die sich erst später novellistisch zuspitzten, naturwüchsige süddeutsche Herzlichkeit, seinen Bildnissen gewinnende Aufrichtigkeit zu verleihen wußte.

Alles in allem blieb die Malerei des etwas jüngeren Geschlechts, das bis über die Mitte des Jahrhunderts die von den Bahnbrechern beider Richtungen geschaffenen Fäden weiterspann, noch durch und durch deutsch. Die angeblichen Stilisten fühlten sich mehr als Gesamtdeutsche, die angeblichen Realisten standen in engerem Zusammenhang mit den örtlichen Schulen, wie sie jetzt, außer in Berlin, Wien, Hamburg, Dresden und München, namentlich in Düsseldorf, bald aber auch in Karlsruhe und Weimar hervortraten.

Von den Kochschen Landschaften war die neudeutsch-römische Kunst ausgegangen. Großzügigeres Leben brachte Karl Rottmann (1798—1850), den Regnet, Bayersdorfer und Steinbock gefeiert, dieser Landschaftskunst. Seine Hauptwerke, die berühmten italienischen Landschaftsfresken in den Münchener Arkaden, suchten die Ansichtenmalerei durch Ausscheidung des Unwesentlichen und Betonen des Wesentlichen im Sinne der neuen Idealkunst wiederzubeleben. Mit wärmerem Naturgefühl und mythologischem Sinne führte dann namentlich Friedrich Preller der Ältere (1804—78; Schrift von Gensel) die historische Ideallandschaft einer abschließenden Entwickelung zu. Das große Werk seines Lebens waren die Odysseelandschaften, eine Folge von Wandgemälden, deren erste Fassung er 1832—34 in Leipzig (jetzt in der Universitätsbibliothek), deren zweite, erweiterte Folge er 1865—69 im Weimarer Museum

ausführte. Als dritter Ideallandschafter wäre Johann Wilhelm Schirmer (1807—63) zu nennen, der Schüler Schadows in Düsseldorf war, um später Direktor der Karlsruher Kunstschule zu werden. Er ging in seinen frühen Waldlandschaften von kräftigerem Naturgefühl als die Genannten aus, kehrte später aber zur stilistischen Naturauffassung zurück. Seine Meisterwerke dieser Art sind seine „sechs biblischen Doppellandschaften" mit Darstellungen aus dem Alten Testament in der Nationalgalerie zu Berlin.

Nur zögernd schließen wir den französischen Schweizer Alexandre Calame (1810—1864) hier an, der die Prachtformen alter Bäume an rauschenden Bergwassern, die großzügige Wucht der Alpenlandschaften, gelegentlich aber auch des Südens, in kraftvoller Verschmelzung von Natur und Stil wiedergab. Jedenfalls hat er gerade in Deutschland den größten Eindruck hinterlassen. Nirgends, außer in der Schweiz, lernt man ihn besser kennen als in den deutschen Sammlungen. Das Leipziger Museum allein besitzt sieben Bilder seiner Hand.

An der Spitze der deutschen idealen Figurenmalerei der zweiten Generation des 19. Jahrhunderts steht Cornelius' Münchener Schüler, der Wiener Moritz von Schwind (1804 bis 1871), der 1847 Akademieprofessor in München wurde. Schriften über ihn verfaßten Führich, Holland, Matthäi, Haack, Avenarius. Schwind ist neben Richter der vollgültigste Vertreter der deutschen Romantik. Was Richter an schlichter Innigkeit und tiefer Beseelung des deutschen Volkslebens vor ihm voraushat, ersetzt Schwind, das sinnig-fröhliche Weltkind mit dem reinen Herzen, durch seinen weiteren Blick, durch die größere Fülle seiner Märchenphantasie, durch den monumentalen Sinn, den er betätigen durfte. Die deutsche Gemütlichkeit faßte er, oft mit köstlichem Humor gewürzt, im wienerisch-heiteren Sinne auf. Umrißzeichner blieb auch er sein Leben lang. Die Farbe verwertete er nur als äußerliche Zutat, die er freilich den Märchenstimmungen seiner Darstellungen mit musikalischer Grundstimmung anzupassen wußte. Als Buchzeichner für Verleger hatte er begonnen. Schon 1832 bis 1834 aber fand er großen Beifall in München mit seinen Fresken aus Tiecks „Phantasus" im Bibliothekzimmer der Königin. Dann folgten 1834—35 seine sechzig in der königlichen Privatbibliothek zu München aufbewahrten Entwürfe für die Wandgemälde des Schlosses Hohenschwangau. Auch seine bedeutendsten Ölgemälde, wie „Ritter Kurts Brautfahrt" (1839) in Karlsruhe, sein „Sängerkrieg" (1846) im Städelschen Institut, seine „Symphonie" (1852) in München, schwanken zwischen der Art größerer Buchillustration und verkleinerter Wandmalerei. Völlig er selbst und völlig im Bilde war er in seinen unvergeßlichen Zeichnungen für die Holzschnitte der Braun und Schneiderschen Bilderbogen. Die Gestalten der deutschen Volksmärchen sind hier für alle Zeiten verkörpert und festgehalten. Seine reifsten Wandgemälde gehören erst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an: 1853—55 entstanden die Fresken auf der Wartburg, 1864—66 die Wandbilder aus der Musikgeschichte im Wiener Opernhaus. Seine meisten Ölgemälde besitzt die Schacksche Galerie; unter ihnen die liebenswürdig bürgerliche „Hochzeitsreise" unserer Tafel 53 (Abb. 2). Am meisten in seinem Element aber, unbeirrt durch irgendwelche monumentalen oder buchkünstlerischen Rücksichten, schuf Schwind seine drei großen, natürlich auch vervielfältigten Märchenbilderfolgen, die einzigartige deutsche Kunstschöpfungen bleiben werden. Das in Öl gemalte Aschenbrödel (1854) gehört dem Freiherrn von Frankenstein. Die friesartige Wasserfarbenfolge „Das Märchen von den sieben Raben" (1857—58), durch die Schwind sich alle deutschen Herzen vollends eroberte, kam ins Weimarer Museum. Der letzte, ebenfalls in Wasserfarben ausgeführte Fries (1867—70), der das erschütternde, mit dramatischer Wucht erzählte Märchen

von der schönen Melusine darstellt, schmückt das Wiener Hofmuseum. Schwind hat unablässig an sich gearbeitet. Das deutsche Volk wird seine Schöpfungen in Ehren halten.

Ein Jahr jünger als Schwind war Wilhelm von Kaulbach (1805—74; Schriften von Müller, von Ostini), der, von seinen Zeitgenossen vergöttert, seinen Ruhm überlebte. Er war Cornelius' Schüler gewesen und wurde in München (1849) Akademiedirektor. Seine papierene Gedankenkunst hatte keinen seelischen, hatte vielmehr einen skeptischen und satirischen Einschlag. Selbst seine Sinnlichkeit erstickt an der Absichtlichkeit ihrer Hervorkehrung. Seine Shakespeare-, Schiller-, Goethe- und Wagner-Galerien, die für die Vervielfältigung gezeichnet waren, huldigten dem halb sinnlichen, halb sentimentalen Geschmack der Menge, die ihnen begeisterten Beifall spendete. Am meisten er selbst erscheint er in seinen Bildern zum „Reineke Fuchs". Von seinen großen Wandgemälden stehen vor allem seine sechs figurenreichen geschichtsphilosophischen Fresken im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin (1847—66) vor aller Augen. Eine monumentale Gesamthaltung ist in keinem dieser Bilder erreicht, am größten noch wirkt die Hunnenschlacht. Die Einzelgestalten sind von theatralischem Pathos erfüllt; der geistige Inhalt ist nirgends anschaulich zusammengefaßt.


Der Tod als Würger. Zeichnung aus Alfred Rethels Totentanz-Folge im Familienbesitz. Nach W. von Seidlitz. Vgl. Text, S. 608.

Wiener, wie Schwind, war Eduard Steinle (1810—86; Schriften von Wurzbach, von Popp), der sich 1828 in Rom an Overbeck angeschlossen hatte und später in Frankfurt mit Philipp Veit in herzlicher Gemeinschaft lebte. Bekannt sind seine wohlabgewogenen kunstgeschichtlichen Fresken im Treppenhaus des Kölner Museums. Seine Wand- und Altargemälde in rheinischen Kirchen, die mit Erfolg nach monumentalem Gleichgewicht streben, zeigen die weiche Reinheit seines Stils und seiner seelischen Empfindung.

Berliner dagegen war Eduard Bendemann (1811—89), der Schüler Wilhelm Schadows, der in Italien (1830—31) die Ecken und Härten der Schule abzustreifen suchte, 1838 Professor der Dresdener und 1859 Direktor der Düsseldorfer Akademie wurde. Seine umfangreichsten Schöpfungen sind die anmutigen Wandgemälde im Thron- und Ballsaal des Dresdener Residenzschlosses (1839—55). Sein erstes großes Tafelbild, die trauernden Juden an den Wassern Babels (1832) im Kölner Museum, wurde damals wegen seiner frisch-koloristischen und sentimental-seelischen Ansätze als kühne Neuerung empfunden.

Der Aachener Alfred Rethel (1816—59) aber war nicht nur der größte Schüler

Schadows, sondern auch der größte deutsche Idealkünstler jener Zeit. Kein anderer hat Stil- und Naturgefühl auf nationaler Grundlage so glänzend zu verschmelzen gewußt wie Rethel. Sein lebenswarmes Pathos wird immer von innerlicher Wahrheit getragen. Sein Können entsprach durchweg seinem Wollen. Die Fresken des Meisters aus dem Leben Karls des Großen im Aachener Rathause, von denen er (1847—51) leider nur vier eigenhändig ausführte, sind die großartigsten und überzeugendsten Monumentalschöpfungen auf deutschem Boden. Auch seine zeichnerischen Folgen, die von Bürkner in Holz geschnitten wurden, gehören zu den machtvollsten Schöpfungen der deutschen Kunst. Der Zug Hannibals über die Alpen, der in sechs Wasserfarbenblättern (1844) den Kampf der Menschen mit den Naturgewalten wahrhaft packend schildert, befindet sich im Dresdener Kupferstichkabinett. Seine Totentanz-Folge von 1848 (Abb. S. 607) übertrifft die Holbeinsche nicht nur räumlich, sondern auch innerlich an wuchtiger Größe. Rethel erreichte, wie Seidlitz sagt, „einen Höhenpunkt deutscher Schaffenskraft, wie er seit den Tagen Dürers und Holbeins nicht erreicht worden war“.

Von den Nachfahren dieser älteren deutschen Monumentalmalerei eroberten sich namentlich zwei Schüler Bendemanns einen weiteren Wirkungskreis: Friedrich Geselschap (1835—98; Schrift von Jordan), der schönheitsselige Klassizist, dessen Hauptschöpfung die großzügigen Gemälde in der Kuppel und den vier Bogenfeldern der Ruhmeshalle im Berliner Zeughaus sind, und Peter Janssen (1844—1908), der Düsseldorfer Akademiedirektor seit 1895, der dem alten Kartonstil durch gründliches Naturstudium neues Leben einzuhauchen versuchte. Janssens beste Werke, wie die neun großen Darstellungen aus der Geschichte Erfurts im Rathause dieser Stadt (1881), gehören zu dem Lebensvollsten, was in Deutschland in dieser Art gemalt ist.

Den deutschen Realisten der zweiten Generation des 19. Jahrhunderts ist es zum großen Teil noch nicht recht ernst mit ihrem Anschluß an die Natur. Bei manchen bricht der Kartonstil unbewußt noch immer wieder durch. Selbst der Ruhm der gefeierten Hauptmeister der Düsseldorfer Schadowschule, wie Karl Friedrich Lessings (1808—80), des deutsch empfindenden Geschichts- und Landschaftsmalers, Theodor Hildebrandts (1804—74), des romantisch veranlagten Sittenmalers, Karl Sohns (1805—67), des vornehm malerischen Bildnismalers, und Julius Hübners (1806—82), des nachmaligen Akademieprofessors und Galeriedirektors in Dresden, der sein Bestes als Bildnismaler gegeben, ist im Verblassen begriffen, und auch Meistern wie Rudolf Jordan (1810—87), dem Fischer- und Schiffermaler, Peter Hasenclever (1810—53), dem gewandten, immerhin unmittelbar beobachtenden Darsteller der „Weinproben“, und Wilhelm Camphausen (1818—85), dem einst berühmten Schlachten- und Soldatenmaler, erging es nicht besser.

In München ist Peter Heß (1792—1871) ein unmittelbar beobachtender Kriegs- und Sittenmaler, Karl Spitzweg (1808—85; Spitzwegmappe von Avenarius) aber der selbständigste Sitten- und Landschaftsmaler dieses Geschlechts. In kleinen hochgeschätzten Bildern stellt er das bayrische Spießbürgerleben in Stadt und Land, humoristisch oder satirisch erschaut, breit und flüssig gemalt und wirkungsvoll beleuchtet, zu so köstlichen landschaftlichen Einheiten zusammengefaßt dar, daß man einen Einfluß der Schule von Barbizon auf ihn vermutete.

In Hamburg setzte Friedrich Wasmann (1805—26) die idealistische Richtung mit feinem Wirklichkeitsempfinden fort, wirkte Erwin Speckter (1806—39) als trockener Corneliusschüler, gehörte Julius Oldach (1804—30) zu den Realisten und Romantikern von eigenem Empfinden.



1. Eisenwalzwerk. Gemälde von Adolf Menzel in der Nationalgalerie zu Berlin.

Nach Photographie der Photographischen Gesellschaft in Berlin.



2. Die Pflege des heil. Leichnams. Gemälde von Eduard von Gebhardt in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

In Wien ging Joseph Danhauser (1805—45) mit malerischer Unbefangenheit auf das österreichische Volksleben ein. Dann folgten hier einige Meister, die sich noch nicht an die Franzosen, aber an alte Maler des 16. und 17. Jahrhunderts anlehnten. Manchmal durch Rubens, manchmal durch Palma vecchio beeinflußt erscheint Karl Rahl (1812—65), der große Wandgemälde, Historien, Bildnisse und Sittenbilder malte und bereits im koloristischen Sinne Schule machte, wie denn sein Schüler Hans Canon (1829—85), der hauptsächlich an die Venezianer des 16. Jahrhunderts, gelegentlich aber auch an Rubens anknüpfte, bereits als Vorläufer Hans Makarts wirkte.

In Berlin folgte auf Franz Krüger in der deutsch-realistischen Richtung Eduard Meyerheim (1808—79), dessen norddeutsche kleinbürgerliche und bäuerliche Sittenbilder mit eigenen Augen gesehen und eigenem Herzen empfunden sind, auf ihn aber gleich Adolf Menzel (1815—1905), der wahrhaft große Meister, über den z. B. Jordan, Meißner, Knackfuß, Tschudi, Meier-Graefe, Singer schrieben. Unzweifelhaft ist er der größte deutsche Wirklichkeitskünstler seiner Tage. Daß er Anregungen durch vorübergehende Besuche der Hauptstadt Frankreichs und durch eine Ausstellung englischer Landschaften Constables in Berlin empfangen habe, soll nicht geleugnet werden. Aber man darf die Bedeutung dieses Einflusses nicht übertreiben. Mit scharfer eigener Beobachtungsgabe ausgestattet, fand Menzel im wesentlichen aus sich heraus auch die richtige Pinselführung, um das Selbsterschaute malerisch wiederzugeben. Als echter Deutscher fing der Meister, der kurze Zeit die Berliner Akademie (1833) besucht hatte, mit Werken der Griffelkunst an. Seine lithographisch vervielfältigten, frisch-natürlichen Federzeichnungenreihen „Künstlers Erdenwallen“ (1833—34) und „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte“ (1834—37) lenkten aller Blicke auf ihn. Dann folgten seine prächtigen Buchholzschnitte für Darstellungen der fridericianischen Zeit. Für den Schnitt erzog er sich selbst eine Holzschneiderschule, an deren Spitze Friedrich Wilhelm Unzelmann (1797—1854) stand. Die Holzschnitte zu Kuglers vierbändigem „Leben Friedrichs des Großen“ (1840—42) wirkten in ihrer großartig wahren, allem theatralischen Pathos und aller Zeitmanier feindlichen Natürlichkeit geradezu bahnbrechend. Eine Bereicherung der Graphik bedeuteten seine neuartigen „Versuche mit Pinsel und Schabeisen auf Stein“ (1851). Unzweifelhaft gehört Menzel zu den größten Zeichnern und geistvollsten Aquarellisten seiner Zeit. Gewaltig ist aber auch seine Bedeutung für die Geschichte der deutschen Ölmalerei. Hatte er doch schon 1845—50 eine Art breiter, saftiger, koloristisch, ja impressionistisch empfundener Ölbilder geschaffen, wie das köstliche „Balkonzimmer“, den „Bauplatz mit Weiden“, die „Berlin-Potsdamer Bahn“ und das „Schlafzimmer“ in Berlin, die „Predigt Schleiermachers“ in Dresden. Die großen Bilder aus der Geschichte Friedrichs des Großen, die dann erschienen, wie „König Friedrichs Tafelrunde“ (1850) und das „Flötenkonzert“ (1852) in der Nationalgalerie, „Bon soir, Messieurs!“ in Hamburg, büßten in ihren sorgfältig durchgearbeiteten Kompositionen, in denen jede Gestalt eine Charakterfigur ersten Ranges ist, naturgemäß diese impressionistische Keckheit wieder ein, sind aber doch auch in der durch die Beleuchtung bedingten Raumwirkung den meisten zeitgenössischen deutschen Bildern voraus.

Seit 1861 folgten die Darstellungen der Zeremonien und Feste des preußischen Hofes, wie die „Krönung König Wilhelms“ (1861), die „Ausreise zur Armee“ (1871), das „Ballsouper“ (1878) in der Nationalgalerie. Seit 1856, dem Jahre der Entstehung seines frischen Pariser Augenblicksbildes aus dem Théâtre Gymnase (ebendort), wurde er auch wieder freier und moderner im Vortrag. Seinem großartigen „Eisenwalzwerk“ (ebendort 1875; Taf. 54, Abb. 1)

nachzurechnen, wieweit es von der allermodernsten Beobachtung der Kreuzung verschiedener Lichtwirkungen entfernt ist, erscheint uns geschmacklos. Es bleibt ein Wunder an Unmittelbarkeit in der Erfassung und Wiedergabe eines mächtigen Stückes menschlicher Arbeit. Menzels letztes großes Bild, der figurenreiche Markt von Verona in Dresden (1884), steht mit seiner Überfüllung auf durchaus deutschem Boden, auf dem der Wald manchmal vor lauter Bäumen nicht zur Geltung kommt: aber die Architektur des Marktplatzes ist doch in einheitlichem Lichte gesehen.

Endlich die gleichzeitige Entwickelung der realistischen deutschen Landschaftsmalerei, die teilweise unter altholländischem, aber noch nicht unter modern-französischem Einfluß stand. Frisch strebende Meister, denen es bei ihren süddeutschen Alpenbildern noch ebensowohl um die Schilderung des Volkslebens als um die Natur zu tun war, sind der Pfälzer Heinrich Bürkel (1802—69), der nach München zog, und der Niederösterreicher Friedrich Gauermann (1807—62), der nach Wien übersiedelte. Schlicht und gesund behandelte der Hamburger Hermann Kauffmann (1808—83; Schrift von Lichtwark) die norddeutsche Natur in ähnlichem Sinn. Aus Hamburg-Altona stammten aber auch zwei der Begründer der realistischen eigentlichen Landschaftsmalerei in Deutschland, Christian Morgenstern (1805—67), der den Münchenern die malerischen Reize ihrer reichgegliederten Hochebene erschloß, und Louis Gurlitt (1812—97), der von schlicht gesehenen norddeutschen Landschaften zu dekorativer aufgefaßten italienischen und portugiesischen Naturschilderungen überging. Beide hatten übrigens zeitweise in Kopenhagen studiert. Von Morgensterns Schülern bildete namentlich Eduard Schleich (1812—74) dessen Richtung in München weiter.

Nach Wien verpflanzte der Sachse Albert Zimmermann (1808—88), anfangs noch auf Stilwirkungen, später auf engeren Naturanschluß bedacht, die große Landschaftsmalerei. Zu den ältesten und selbständigsten Vertretern der Hochgebirgsdarstellungen gehörten dann in München Heinrich Heinlein (1803—85), in Berlin Eduard Biermann (1803—92); von J. W. Schirmers Düsseldorfer Schülern führte Stanislas Graf Kalckreuth (1821 bis 1894) diese Verherrlichung der Alpenwelt weiter. Ein anderer Schüler Schirmers aber, Andreas Achenbach (1815—1909), förderte die realistische deutsche Landschaft im niederländischen Sinne Everdingens und Ruisdaels. In den besten Wassermühlen-, Wald- und Seestücken seiner besten Zeit weiß er unmittelbare Naturfrische innerhalb der schweren Luftauffassung, über die die Zeit nicht hinauskam, mit kräftigem malerischen Reize zu verbinden. Sein jüngerer Bruder und Schüler Oswald Achenbach (1827—1905) faßte reichbelebte italienische Landschaften koloristisch anziehend im dekorativen Sinne auf.

Um die Mitte des Jahrhunderts hatten weite deutsche Kunstkreise eingesehen, daß man weder mit dem zeichnerischen Kartonstil noch mit dem wenigstens in der Färbung immer noch harten und trockenen einheimischen Realismus weiterkomme. Die jungen Künstler fingen an, ihrer Ausbildung in Frankreich oder Belgien den letzten Schliff zu geben. In Berlin war diese Gepflogenheit kaum ein Menschenalter unterbrochen gewesen. Wie Wach (S. 600) war noch Karl Begas der Ältere (1794—1854), der tüchtige Bildnismaler, Schüler Gros' (S. 566) in Paris. Nach Wien hatte Friedrich von Amerling (1803—87) aus Paris und London ein malerisches und koloristisches Können mitgebracht, das ihn zum Lieblingsbildnismaler der Wiener Aristokratie machte. In Dresden war Ferdinand von Rayski (1807—90), dessen Bildnisse auf der Berliner Jahrhundertausstellung (1906) wie eine

Offenbarung wirkten (Schrift von Sigismund), der erste gewesen, der nach Paris ging, um von Vernet und Delaroche zu lernen. Von jüngeren Berliner Künstlern, die sich in Paris gebildet, nennen wir den bekannten Bildnismaler Julius Schrader (1815—90), den beliebten Darsteller des Jagd- und Tierlebens Karl Steffeck (1818—90), den farbenbunten Geschichtenmaler Karl Becker (1820—1900), den Orientschilderer Karl Wilhelm Gentz (1822—90), den tüchtigen, vielseitigen, mit Recht bewunderten Landschafter Charles Hoguet (1821—70) und den zu seiner Zeit berühmten Bildnismaler Gustav Richter (1823—84), dessen „Königin Luise" im Kölner Museum zu den Lieblingsbildern weiterer Kreise gehört. Rudolf Henneberg (1825—76), der Meister der vielgenannten, aber kalten Allegorie „Die Jagd nach dem Glücke" in der Nationalgalerie, war doch nur kurze Zeit in Paris bei Couture



Das Gastmahl des Plato. Gemälde von Anselm Feuerbach in der Nationalgalerie zu Berlin. Nach Photographie der Photographischen Gesellschaft in Berlin. Vgl. Text, S. 612.

gewesen. Der Wiener August von Pettenkofer (1822—89), dessen feine kleine Bilder aus dem Bauernleben der Pußta und dem österreichischen Soldatenleben das Entzücken der Kenner und Kunsthändler sind, hatte sich in Paris (seit 1852) besonders unter Meissoniers Einfluß begeben. Die beiden ersten deutschen Landschafter aber, die sich die Schule von Barbizon zunutze machten, waren der frische Frankfurter Karl Peter Burnitz (1824—86) und der feinfühlige Herrnhuter Adolf Lier (1826—82), der in München wirkte.

Der Einfluß der Franzosen und Belgier war für das noch jüngere Geschlecht eine so allgemein anerkannte Notwendigkeit geworden, daß nur wenige Schulen oder Meister ihn grundsätzlich oder doch tatsächlich ausschlossen. Wir haben zuerst die schulbildenden Hauptvertreter des koloristischen „Realismus" der Belgier und Franzosen weiterzuverfolgen.

In Düsseldorf verpflanzte diese Richtung sich zunächst aufs Sittenbild. Ludwig Knaus (1829—1910); Schriften von Lostalot, von Pietsch), der Schadowschüler, der übrigens seit 1874 in Berlin wirkte, hatte sich von 1852 bis 1860 größtenteils in Paris aufgehalten, wo er sich die breite malerische Pinselführung und die stimmungsvolle bräunliche Färbung aneignete, durch die er in Paris wie in Deutschland gefiel. Ihren Gegenständen nach sind seine gemüt- und

humorvollen Sittenschilderungen aus dem Volksleben, in denen damals die Wiedergabe von novellistisch zugespitzten Geschehnissen noch nicht für falsche „Illustrationskunst" gehalten wurde, durchaus deutsche Heimatkunst. Knaus wurde jahrzehntelang als einer der größten Maler Deutschlands gefeiert und wird als tüchtiger, deutsch fühlender Meister auch sicher unvergessen bleiben. Sein Altersgenosse Benjamin Vautier (1829—98; Schrift von Rosenberg), französischer Schweizer von Geburt, der 1856 nach Paris ging, hatte mehr vom zeichnerischen „Illustrator", weniger vom Maler als Knaus. Seine ansprechende und liebenswürdige Auffassung oberdeutschen Dorflebens aber verschaffte ihm den Beifall der ganzen Welt. Altersgenosse von Knaus und Vautier war auch Schadows Schüler Anselm Feuerbach (1829—89), der zuerst im Anschluß an Rethel über die Düsseldorfer Schule hinausstrebte, dann (1850—56) in Antwerpen, in Paris (unter Couture), in Florenz und Rom die Formen und Farben beherrschen lernte. Natur und Stil, Wahrheit und Größe, Formen und Farben lernte er allmählich zu innerer Einheit verschmelzen. Über ihn schrieben außer ihm selbst z. B. A. Meyer, Heyck und Öchelhäuser. Schon früh war er zu der Einsicht gekommen, daß der Maler eben malen, nicht dichten solle. Selbst griechischen Fabelstoffen entschälte er vornehm-ruhige, in sich gefestete Vorgänge. Nur zu Anfang und zu Ende seiner künstlerischen Laufbahn versuchte er es manchmal mit wildbewegten Darstellungen. Bildnisse, namentlich Selbstbildnisse von hoher Vollendung, hat er sein Leben lang gemalt. Landschaften, in denen er das Naturbild aus sich heraus leicht stilisierte, hat er von Zeit zu Zeit geschaffen; aber seine eigentliche Größe liegt in seinen Figurenbildern. Die vorrömische bräunliche Tonart des Meisters kennzeichnen noch seine Zigeuner (1854) in der Hamburger Kunsthalle. Die volle, glühende, durch Venedig bedingte, traumselige Farbigkeit seiner ersten römischen Jahre spricht sich köstlich in Bildern wie „Dante mit den Frauen von Ravenna" (1858) in Karlsruhe, herrlich ausgeglichen in „Maria mit dem Kinde" (1860) in Dresden, mit strengem Linienflusse gepaart in der erschütternden „Beweinung des Leichnams Christi" (1863) in der Galerie Schack aus. Das erste Hauptwerk der späteren, farbenkühleren, zeichnerisch bewegten, mehr von der Antike beeinflußten Art Feuerbachs ist das figurenreiche „Gastmahl des Plato", dessen erste Fassung (1867—69) die Karlsruher Kunsthalle, dessen zweite, absichtlich wieder wärmere Fassung (1869—73) die Berliner Nationalgalerie (Abb. S. 611) besitzt. Die mächtig bewegte „Amazonenschlacht" (1869) gehört dem Nürnberger Rathaus, das stramme „Parisurteil" (1870) der Hamburger Kunsthalle, die Hauptdarstellung der köstlichen Abfahrt der Medea (1870) der Neuen Pinakothek, das seelenvolle „Konzert" (1878) der Nationalgalerie. Die Mitwelt, die Feuerbach nicht verstand, hat dem großen, vorzugsweise lyrisch veranlagten Meister übel mitgespielt. Die Nachwelt hat ihn um so überzeugter vergöttert.

Wilhelm Sohn (1830—99), der Hauptleiter der neuen realistisch-koloristischen Richtung der Düsseldorfer Schule, über die Feuerbach hinausgewachsen war, hat selbst, weil er sich nie genug tat, nur wenig vollendet, aber zahlreiche tüchtige Schüler dieser freilich immer noch historisch rückblickenden Richtung gebildet. Zu ihnen gehört Eduard von Gebhardt (geb. 1838; Buch von Rosenberg), der kernige Meister, der, bald an die Niederländer und Deutschen des 15. und 16. Jahrhunderts, bald, wenigstens in koloristischer Beziehung, an Venezianer vom Schlage Tintorettos anknüpfend, rasch seine eigenen Wege fand. In seiner durch und durch gediegenen, aber herben, eindringlichen Formen- und Farbensprache stellte er, von innigster religiöser Empfindung getragen, vorzusweise biblische Geschichten vor deutschen Landschaften und (wenigstens in den Nebenfiguren) in altdeutscher Zeittracht dar. Seine

Wandgemälde im Kloster Loccum und in der Friedenskirche zu Düsseldorf machen durch die Unmittelbarkeit ihrer Erzählweise und ihres Empfindungsgehaltes wett, was ihnen an monumentaler Haltung gebricht. Seine besten Tafelbilder, wie das farbensatte, ergreifend aufgefaßte Abendmahl (1870) und seine härtere Himmelfahrt Christi (1881) in der Nationalgalerie, die Pflege des heiligen Leichnams (1883; Taf. 54, Abb. 2) und Jakob mit dem Engel ringend (1894) in Dresden, die Kreuzigung Christi in München teilen alle Vorzüge und einige Schwächen jeder eigenartigen deutschen Kunst.

Wie Gebhardt erhielt Karl Hoff (1838—90) in Düsseldorf seine letzte Ausbildung. Seine Hauptbilder, wie „Die Taufe im Trauerhaus" in Berlin und „Des Sohnes letzter Gruß" in Dresden, gehören zu dem malerisch Wertvollsten, was die Richtung hervorgebracht hat. Als jüngere Schüler Wilhelm Sohns seien Christian Ludwig Bokelmann (1844—94) und Hugo Vogel (geb. 1855), der Schöpfer des Hamburger Senatorenbildes und der Hamburger Rathausbilder (1909), genannt. Die Düsseldorfer Landschaftsmalerei wandte sich unter Schirmers norwegischem Schüler Hans Frederik Gude (1825—1903) und dem Balten Eugen Dücker (geb. 1841), der seit 1873 der Leiter der Düsseldorfer Landschaftsschule war, einer verhältnismäßig noch harten, doch naturfrischen Wiedergabe nordischer, vorzugsweise baltischer Landschaften zu. Schüler Schirmers in Karlsruhe und Gudes in Düsseldorf war auch Eugen Bracht (geb. 1842), der früher in Berlin und jetzt in Dresden zugleich naturstarke und dekorativ wirksame, manchmal völlig von moderner Empfindung getragene Landschaften eigenartigen Gepräges malte. Über ihn schrieb Osborn. Georges Oeder (geb. 1846) pflegte eine selbständige, durch Ruisdael und Hobbema geweihte, schwermütige, aber feinfühlige nordische Wald- und Heidelandschaft. Der Esthe Gregor von Bochmann (geb. 1850) endlich weiß die grauen Küstenlandschaften seiner Heimat mit künstlerisch gesehenen Vorgängen aus dem Fuhrmanns- und Bauernleben in gedrängter Fülle zu beleben.

In München erblühte der koloristische Realismus, weithin sichtbar, unter den Händen Karl von Pilotys (1826—86; Schrift von Stieler), der sich seit 1852 in Antwerpen und in Paris, hier unter Delaroche, zu dem deutschen Schulhaupt dieser Richtung entwickelt hatte. Deutsch ist nichts an seiner Nachahmung der Franzosen; aber sie geht geschickt auf ihre Vorbilder und, soweit die Brille der Richtung es zuläßt, auf die Natur ein. Die Mitwelt staunte Pilotys moderne Historienbilder, wie „Seni vor der Leiche Wallensteins" in der Neuen Pinakothek, mit ihrer stofflichen Behandlung aller Stoffe, ihrer glühenden Farbenfülle und ihrer theatralischen Herausarbeitung der Begebenheiten als Wunderwerke an. Die Nachwelt aber sieht in ihnen zunächst die Absicht, die verstimmt. Seinen zahlreichen Münchener Schülern ging diese breitere, saftigere Malerei so in Fleisch und Blut über, daß sie sie, einerlei, ob sie selbst in Paris oder Belgien gewesen waren, jeder in seiner Art, weiterentwickelten und ihren besonderen Gaben und Aufgaben anpaßten. Zu den ältesten gehörten Franz von Defregger (geb. 1835), der außerordentlich erfolgreiche Tiroler Volksbilder im bräunlichen Modeton der Zeit malte, Franz von Lenbach (1836—1904; Schrift von Rosenberg), der berühmte Bildnismaler, dem alle Welt- und Geistesfürsten seiner Zeit, allen voran Bismarck unzählige Male, gesessen, der altmeisterliche, geistreich charakterisierende Meister, der die Welt doch nur durch den trüben Firnis vergangener Zeiten ansah, und Wilhelm von Diez (1839—1907), der vornehmlich scharf gezeichnete und fein gefärbte Kriegs-, Landsknechts- und Straßenbilder aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges malte. Dann folgen Gabriel Max (geb. 1840; Schrift von Mann), der Meister weich gemalter und mystisch empfundener Sensationsbilder,

Hans Makart (1840—84), der große, sinnliche, in weiblichen Reizen schwelgende, aber seelenlose Kolorist, dessen Farbenpracht die Gluten aller Meister Venedigs in den Schatten stellte, und Hugo Freiherr von Habermann (geb. 1849), der, frisch und vielseitig beginnend, sich schließlich bei der steten bildnisartigen Wiederholung seines weiblichen Lieblingstypus in allen möglichen und unmöglichen Zuständen beruhigte.

Pilotyschüler war aber auch noch Wilhelm Leibl, der gefeierte Kölner (1844—1900; Schriften von Gronau, von Mayr), der sich zum größten deutschen Maler im altmeisterlichen Sinne entwickelte. Mit vollständiger Beherrschung der malerischen Technik, die übrigens auch er 1869—70 in Paris zu vervollkommnen suchte, hatte er den Mut, nur malen zu wollen, was er sah und wie er es sah, aus seinen Sittenbildern das Novellistische auszuscheiden, um



Flachsscheuer. Gemälde von Max Liebermann in der Nationalgalerie zu Berlin. Nach Photographie der Photographischen Union in München. Vgl. Text, S. 616.

nur das Zuständliche wirken zu lassen. Eine Zeitlang suchte er mit Holbein in der Modellierung der Farbe aus sich heraus und der fein verschmolzenen Durchbildung aller Einzelheiten zu wetteifern. Später kehrte er zu entschiedener Schattengebung zurück; vor allem aber gelang es ihm, im Sinne der modernen Lichtmalerei die letzten Reste der braunen Tonart völlig zu verbannen. Seine besten Werke, wie die „Dachauerinnen" (1875), die „Wildschützen" (1886) und eine Reihe von Bildnissen in der Nationalgalerie, gehören zu dem Vollendetsten, was im 19. Jahrhundert in Deutschland gemalt worden ist.

Von allen diesen Pilotyschülern war Diez der erfolgreichste in der Weiterentwickelung der Schule. Zu Diez' Schülern gehörte Ludwig von Löfftz (1845—1910), der, wie z. B. seine Pietà in der Neuen Pinakothek zeigt, über alle Reize der Pinselführung dieser Schulrichtung verfügte. An Löfftz schlossen sich wieder zahlreiche Schüler an, von denen Claus Meyer (geb. 1856) die Richtung an die Düsseldorfer Kunstakademie verpflanzte, Lovis Corinth (geb. 1858; Aufsatz von Rumpf) sich in Paris weiterbildete, um sich in Berlin mit außergewöhnlich derber Formen- und Farbenwucht zu einer Art modern-deutschem Rubens zu entwickeln.

Zu Diez' Schülern gehörten aber auch Ludwig Herterich (geb. 1856), der romantische Stoffe in modern französischer Malweise darstellte, und schließlich Max Slevogt (geb. 1868), der in Paris zu einem kraftvollen, in starker Modellierung und lichter, freudiger Färbung schwelgenden Sezessionisten wurde. Seine sinnbildliche Darstellung „Der Ritter und die Frauen" in Dresden erscheint trotz aller Derbheiten als malerische Leistung hohen Ranges.

Schüler Lenbachs war der vielseitige, geistvolle Sezessionist Albert von Keller (geb. 1846), Nachfolger Lenbachs der eindringliche, wuchtige Bildnismaler Leo Samberger (geb. 1861), Gesinnungsgenosse Lenbachs aber Fritz August von Kaulbach (geb. 1850; Schrift von



„Lasset die Kindlein zu mir kommen." Gemälde von Fritz von Uhde im Städtischen Museum zu Leipzig. Nach Photographie der Photographischen Union in München. Vgl. Text, S. 617.

Rosenberg), der die alte historische Richtung durch prächtig gekleidete und malerisch angeordnete, tüchtig, wenn auch selten von innen heraus charakterisierte Bildnisse mit neuem Glanze umgab.

Die Münchener Tiermalerei hat sich von Friedrich Voltz (1817—86), dem Maler saftiger Viehstücke älterer Richtung, bis zu entschiedenen Sezessionisten wie Angelo Jank (geb. 1868), dem lebensprühenden Jagd- und Pferdemaler, und Rudolf Schramm-Zittau (geb. 1878), dem Maler stilleren Tierlebens, ziemlich folgerichtig weiterentwickelt. Ihr Hauptmeister ist Heinrich Zügel (geb. 1850; Schrift von Bierbaum), der namentlich Rinder und Schafe, rassig in ihren Typen und ihrem bewegten Leben, modern-koloristisch in dem Lichte, das sie umspielt, wiederzugeben verstand. Liers' Errungenschaften in der Landschaftsmalerei verpflanzten Hermann Baisch (1846—94) und Gustav Schönleber (geb. 1851), deren Schüler Friedrich Kallmorgen (geb. 1856) war, erfolgreich und feinfühlig nach Karlsruhe; und hierher siedelte auch der Pilotyschüler Ludwig Dill (geb. 1848) über, der Hauptmeister der „Dachauer Schule" (Buch von Rößler), die die Landschaft durch empfindungsvolle Verteilung weich umrissener Farbenflächen in dekorativem Sinne stilisiert.

In Berlin gehört noch Paul Meyerheim (geb. 1842) als frischer Beobachter und malerischer Darsteller der wilden und zahmen Tierwelt zu den tüchtigsten Vertretern des älteren koloristischen Realismus. Der offizielle Maler der Ereignisse von 1870, der Berliner Akademiedirektor Anton von Werner (geb. 1843; Buch von Rosenberg), aber war bei treuer Beobachtung des Wirklichen doch nicht über eine harte und trockene Darstellungsweise hinausgekommen. Weimar dagegen verschrieb sich schon 1862 in Ferdinand Pauwels aus Antwerpen selbst einen tüchtigen Meister der koloristisch-realistischen und doch noch stilvoll strengen belgischen Historienmalerei; Pauwels wurde 1876 nach Dresden berufen, wo damals Julius Scholtz (1825—93) und Paul Kießling (geb. 1836), die in Belgien und Frankreich gewesen waren, die Altdresdener Richtung überwunden hatten, während Theodor Große (1829 bis 1891) ihr, von akademischen Idealen erfüllt, treu blieb. Pauwels Weimarer Schüler war Karl Gussow (1843—1907), ein kräftiger, oft derber Realist, dessen keck und frisch hingestrichene Bildnisse ungewöhnlichen Beifall fanden. Schüler Gussows aber waren Max Klinger, der große Leipziger (S. 622), und Hermann Prell (geb. 1854; Buch von Rosenberg), der erfolgreiche Monumentalmaler, dessen flotte und lichte Fresken im Museum zu Breslau, im Architektenhause zu Berlin, in den Rathäusern zu Hildesheim, Worms, Danzig und Dresden, im Palazzo Caffarelli zu Rom usw. an der raumerweiternden Funktion der Wandgemälde festhalten und in ihrer Formensprache einem selbständigen Neubarock zuneigen.

Der berühmteste österreichisch-ungarische Großmaler dieser Gesamtrichtung, der durch die deutschen und französischen Schulen hindurchgegangen, war Michael Lieb, genannt Munkacsy (1844—1900; Schrift von Ilges), zu dessen tiefgestimmten Hauptschöpfungen der Kalvarienberg in der Akademie von Philadelphia und die Deckenbilder im Treppenhaus des Wiener Hofmuseums gehören. Die Wiener Landschaftsmalerei aber wurde durch Emil Jakob Schindler (1842—92), den Schüler Zimmermanns, der in Paris im Anschluß an Rousseau (S. 574) zur intimen Landschaft übergegangen war, erfolgreich weitergebildet.

Siegreich erhob dann auch die eigentliche Moderne in Deutschland ihr Haupt, von deren beiden wichtigsten Richtungen die eine, die französisch-impressionistische, die Freilichtmalerei deutschem Kunstempfinden dienstbar macht, die andere, selbständige, die Welt mit eigenen Augen anschaut und mit eigener Einbildungskraft beseelt. An der Spitze der impressionistischen Gruppe steht Max Liebermann in Berlin (geb. 1847; Schriften von Rosenhagen, Scheffler, Avenarius), der, von Steffeck in Berlin und Munkacsy in Paris ausgegangen, sich anfangs an Millet, den großen Franzosen, und an Israels, den tüchtigen Holländer, hielt, um schließlich den Einfluß Manets in sich aufzunehmen und zum Führer der impressionistischen Bewegung in Deutschland zu werden. Schwarzschattig sind noch seine „Gänserupferinnen" (1872) in der Nationalgalerie. Schon durch Manet hindurchgegangen erscheint er in seinen Hauptbildern, wie der Flachsscheuer (1887) in der Nationalgalerie (Abb. S. 614), der Ziegenhüterin in den Dünen (1890) in der Neuen Pinakothek, den Netzflickerinnen in der Hamburger Kunsthalle. Vollends modern-impressionistisch, immer breiter und skizzenhafter, aber auch immer lichter und farbiger werdend, wirken seine jüngeren Garten- und Strandbilder. Als Bildnismaler erscheint er dem alten Holländer Frans Hals (S. 368) am nächsten verwandt. Man vergleiche namentlich in der Hamburger Kunsthalle sein köstliches Bildnis des Bürgermeisters Petersen von 1890 mit dem „Hamburgischen Professorenkonvent" von 1906. An Schärfe der Beobachtung und der Wiedergabe von Natur und Leben hat Liebermann in Deutschland kaum seinesgleichen. In seiner modernen Art pulsiert immer noch altmeisterliches Empfinden.

Fritz von Uhde (geb. 1848; Schriften von Bierbaum, Meißner, Ostini) machte technisch einen ähnlichen Entwickelungsgang durch wie Liebermann. Seine innere Künstlernatur aber ist der Eduard von Gebhardts verwandt: auch ihn nahmen, seit er sich selbst gefunden, vornehmlich einfache religiöse Stoffe in Anspruch; und er stellte die heiligen Gestalten sogar vielfach in der Kleidung der Gegenwart, die heiligen Geschehnisse also als unmittelbare Erlebnisse dar. Jede Pose verschmähend, kehrt er auch in seinen schlichten Sittenbildern, die manchmal zugleich Familienbildnisgruppen im Freien sind, zur Einfachheit und Klarheit der Natur zurück. Schon seine trefflichen „Trommler" von 1883 in Dresden enthalten das ganze Freilichtprogramm des Impressionismus. Dann folgten bis zur Mitte der neunziger Jahre seine berühmtesten religiösen Bilder: „Lasset die Kindlein zu mir kommen" in Leipzig (Abb. S. 615), „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast" in Berlin, das packende, eigenartig angeordnete, farbig prächtige „Abendmahl" in Stuttgart, das duftig gemalte, innig beseelte Triptychon der Geburt Christi in Dresden, die ganz verinnerlichte „Bergpredigt" in Budapest, der „schwere Gang", das „Noli me tangere" und die Himmelfahrt Christi in München. Von seinen späteren, unmittelbar erschauten Bildern seien die „Sommerfrische" (1899) in Dresden und das große Atelierbild der Münchener Sezessionsausstellung von 1908 hervorgehoben. Gerade Uhde zeigt, daß man technisch französischer Impressionist und doch innerlich ein echt deutscher Künstler sein kann. Hatte der Sachse Uhde, der sich in München niederließ, die neue Richtung am Gestade der Isar befestigt, so trug der Lübecker Gotthard Kuehl (geb. 1850), der Diez-Schüler in München gewesen war, sich aber in Paris weitergebildet hatte, sie feurig und folgerichtig an den Strand der Elbe. Seit 1895 in Dresden tätig, gehört Kuehl zu den farbenfreudigsten und selbständigsten Vertretern des Pariser Impressionismus in Deutschland. Seine sittenbildlichen Darstellungen in hellbeleuchteten Binnenräumen und seine breit und malerisch aufgefaßten Stadtbilder schmücken zahlreiche deutsche Sammlungen und öffentliche Gebäude. Kuehls Ansichten Neu-Dresdens mit seinem Strome, seiner Terrasse, seinen Brücken, Kuppeln und Türmen verleihen der alten „Vedutenmalerei" neues, volles malerisches und künstlerisches Leben.

Etwas jüngere Meister dieser Richtung sind der Holsteiner Hans Olde (geb. 1855) in Weimar, der impressionistische und neuimpressionistische Pariser Studien mit gründlicher eigener Naturanschauung zu lebens- und stimmungsvollen Darstellungen ländlichen Lebens verarbeitete, Leopold Graf von Kalckreuth (geb. 1855), der, anfangs durch die gleichzeitigen Holländer beeinflußt, ähnliche Stoffe behandelte, aber auch ruhig-beseelte Familienstücke, Hamburger Hafenbilder und Bildnisse von feiner künstlerischer Haltung schuf, und Karl Bantzer in Dresden (geb. 1857), der Schöpfer eindringlich gesehener und modern wiedergegebener Vorgänge aus dem hessischen Bauernleben, vornehm aufgefaßter Bildnisse und stiller, duftiger Freilichtlandschaften namentlich aus dem Geberngrunde bei Goppeln. Man konnte einmal von einer Goppelner Schule reden, zu deren Säulen, außer Bantzer, Wilhelm Ritter (geb. 1850) und Paul Baum (geb. 1859) gehörten, der später nach Berlin zog und zur Farbenteilungsmanier des Neuimpressionismus überging. Alters- und Gesinnungsgenosse Baums aber ist Artur Stremel (geb. 1859) in München. Lovis Corinth und Max Slevogt, die neben Liebermann zu den Stützen der Berliner Sezession gehören, sind, wie Angelo Jank und Schramm-Zittau, die Münchener Tiermaler, schon genannt worden (S. 615).

In dem noch jüngeren Geschlechte stehen Janssens tüchtiger Düsseldorfer Schüler Artur Kampf (geb. 1865), der zeitweilige Präsident der Berliner Akademie, der vaterländische Erinnerungsbilder und keck gesehene Volksstücke malt, der feinfühlige Stuttgarter Robert Haug

(geb. 1857), der Vorgänge aus den Befreiungskriegen schildert, und der in Düsseldorf, Paris und Holland gebildete, malerisch empfindende Halbamerikaner Gari Melchers (geb. 1860) doch erst mit einem Fuße in der neuen Richtung. Mit eigenartiger breiter Kraft aber folgen Meister wie der vielseitige Ludwig Dettmann in Königsberg (geb. 1865) und der frische Bildnis- und Landschaftsmaler Robert Sterl in Dresden (geb. 1867) der neuen Richtung; und von den jüngeren Naturmalern sind für Stuttgart namentlich Carlos Grethe (geb. 1864), der Maler wirkungsvoll breiter Hamburger Hafenbilder, Christian Landenberger (geb. 1862), der vor allem badende Knaben liebenswürdig zu schildern weiß, und Otto Reiniger (1863—1909), der impressionistische Landschaften von breitester Wucht und weichster Stimmung schuf, zu nennen, kommen für Berlin Walter Leistikow (1865—1908; Schrift von Corinth), in dessen Havellandschaften sich Stil und Impressionismus glücklich vermählen, Ulrich Hübner (geb. 1872) und der frische Stillebenmaler Emil Rudolf Weiß (geb. 1875) in Betracht.

An Kuehl in Dresden schloß sich unter dem Namen der Elbier ein Kreis begabter jüngerer, landschaftlich gerichteter Realisten an, von denen der Ungar Ferdinand Dorsch (geb. 1875), der Leipziger Fritz Beckert (geb. 1877), der Danziger Artur Bendrat (geb. 1872), der Dresdener Georg Erler (geb. 1871) und der Schleswiger August Wilckens (geb. 1870) genannt seien.

In München, wo Benno Becker (geb. 1860) und Richard Kaiser (geb. 1868) die moderne Landschaftsmalerei pflegen, fanden sich eine Reihe jüngerer Impressionisten, die lebensgroße Figuren in tonigen Freilichtlandschaften malten, zu dem Sonderbunde der Scholle zusammen, zu dem z. B. Walter Georgi (geb. 1871), Walter Püttner (geb. 1872), Franz Wilhelm Voigt (geb. 1867), Leo Putz (geb. 1869; Schrift von Michel), Adolf Münzer (geb. 1870), Erich Erler-Samaden (geb. 1870) und Fritz Erler (geb. 1868; Schrift von Ostini) gehören.

Meist von Düsseldorf ausgegangen und kaum von Frankreich beeinflußt dagegen waren die Landschafter, die in Worpswede in der Nähe von Bremen eine Gemeinschaft im Sinne der Heimatkunst bildeten. Man pflegt sie als Worpsweder Schule (Schrift von Rilke) zu bezeichnen. Sie wollten die schlichte und doch so malerische norddeutsche Heide-, Moor- und Kanallandschaft mit ihren farbigen Bauernhäusern und ihren kräftigen Bewohnern sehen, wie sie ist, und ohne Schulvoreingenommenheit im Lichte wechselnder atmosphärischer Erscheinungen frisch und wuchtig wiedergeben. Zu den Begründern dieser Gruppe gehörte Fritz Mackensen (geb. 1866), der 1909 nach Weimar berufen wurde. Ihre anderen Hauptvertreter waren Otto Modersohn (geb. 1855), Karl Vinnen (geb. 1863), Hans am Ende (geb. 1864), Fritz Overbeck (1869—1909) und Heinrich Vogeler (geb. 1872), der mit feinerem Pinsel und literarisch-poetischerem Sinn als die übrigen bald ins ideal Altdeutsche überging.

Wie verschieden von den Meistern dieser Gesamtrichtung die Aufgabe, Wandgemälde zu schaffen, aufgefaßt wurde, tritt deutlich hervor, wenn man die ganz realistisch und körperlich hingesetzten Kriegsfresken Ludwig Dettmanns im Altonaer Rathause mit den ganz flach und körperlos stilisierten Wandbildern Fritz Erlers (geb. 1868) im Kurhause zu Wiesbaden vergleicht. Altes und neues Empfinden aber weiß auf diesem Gebiete Otto Gußmann in Dresden (geb. 1869) gewandt mit modern-dekorativem Sinne zu verschmelzen.

Schon aus der Mitte des Jahrhunderts heraus tritt uns dann eine Reihe anderer deutscher Meister entgegen, die jenen Realisten gegenüber als Vertreter eines bald mehr gedankenhaften, bald mehr phantastischen Idealismus erscheinen, in ihrer Malweise französische Einflüsse nicht ausschließen, zumeist jedoch bestrebt sind, auf eigenen Wegen zum Ziele zu kommen.

An der Spitze dieser Meisterschar, auf die wir Ursache haben, stolz zu sein, steht der in Deutschland gebildete Schweizer Arnold Böcklin (1827—1901; Schriften von Haendcke, H. A. Schmid, Thode, Tschudi, Wölfflin, Flörke, Grabowsky, Meier-Graefe, Lehrs, Lichtwark, Ostini, Valentin), der zu den allergrößten deutschen Meistern des 19. Jahrhunderts gehört. Muther schrieb noch 1894, Böcklin sei der größte Landschafter des 19. Jahrhunderts, neben dem selbst die Fontainebleauer als einseitige Spezialisten erscheinen. Böcklin ist als Schüler Schirmers in Düsseldorf in der Tat von der Landschaft ausgegangen; und den zeichnerischen Schwächen mancher seiner menschlichen Gestalten gegenüber geben wir zu, daß er vor allem Landschafter gewesen. Aber seine Stärke liegt gerade in der Bevölkerung seiner Landschaft teils mit menschlich-tierischen Fabelwesen, wie er sie den griechischen Naturverkörperungen mit



Nereide und Triton. Gemälde von Arnold Böcklin in der Schackgalerie zu München. Nach Photographie der Photographischen Union in München.

freiem eigenen Empfinden nachgeschaffen, teils mit Gestalten der mittelalterlichen deutschen Märchenwelt und seiner eigenen sinnbildlichen Einbildungskraft, teils auch mit schlichten menschlichen Vorgängen aus dem Leben der Gegenwart. Gerade seine Gemälde erneuern eine Reihe der eindrucksvollsten Phantasieschöpfungen der größten deutschen Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts; und wenn seine Kunst unverkennbar einen starken italienischen Einschlag zur Schau trägt, so ändert dieser gerade deshalb nichts an ihrer deutschen Art, weil er nicht sowohl der italienischen Kunst als der italienischen Natur entstammt. Von dem braunen Ton seiner Jugendbilder, wie „Pan und Syrinx" in Dresden (1854), gelangt er, immer heller werdend, schon Ende der sechziger Jahre, wie im oberen Teil des Dresdener Frühlingsreigens von 1869, zu freilichtartiger Helligkeit, die dann sein „Sommertag" von 1881 in Dresden in voller Ausbildung zeigt, geht zuletzt aber, wofür sein „Krieg" von 1896 (ebendort) als Beispiel genannt sei, in eine feurige, satte, manchmal sogar bunt wirkende Farbenglut über. Hier können nur wenige seiner zahlreichen Bilder, die Natur- und Menschenleben in der Regel innigst vermählt zeigen, hervorgehoben werden. Seiner reifsten Zeit gehören Prachtbilder an wie die Nereide und der Triton auf sturmumbrauster Meeresklippe (s. Abb.), die oft wiederholte

italienische Villa am Meer, die altrömische Weinschenke und die Emmauslandschaft der Schackgalerie, wie das großartige Seestück „Im Spiel der Wellen" in der Neuen Pinakothek zu München, wie die ebenfalls mehrfach wiederholte, großartig stimmungsvolle Toteninsel in Leipzig, wie das Einhorn als Sinnbild des Schweigens im Walde in der Kunsthalle zu Hamburg, wie die märchenhaft leuchtende Pietà (1873), die in der Formensprache altdeutsch angehauchte, aber farbenglühende, im Ausdruck fast übertriebene Kreuzesabnahme (1876) und die poesievollen „Gefilde der Seligen" (1878) in der Berliner Nationalgalerie. Seine eigene, tief und wahr empfindende künstlerische Persönlichkeit steht hinter allen seinen Werken.

Nur wenig jünger als Böcklin war der Frankfurter Viktor von Müller (1829—71), der als Schüler Coutures eigentlich zu den Historienmalern alten Schlages gehört, jedoch wegen der Unmittelbarkeit seiner poetischen und malerischen Empfindung in der Regel zur deutschen „Moderne" gerechnet wird. Sein „Romeo und Julia" in der Neuen Pinakothek, sein „Hamlet am Grabe der Ophelia" im Städelschen Institut kennzeichnen ihn zugleich als Anhänger der alten, literarischen Richtung und als Maler, der nach neuen künstlerischen Reizen suchte.

Eigenartiger, bedeutsamer und einflußreicher wurde Hans von Marées (1837—87), der großempfindende Meister, dem Fiedler und Meier-Graefe monumentale Druckwerke gewidmet haben. Marées war ursprünglich Schüler Steffecks in Berlin gewesen und hatte im Stil der realistisch-koloristischen Richtung der Mitte des 19. Jahrhunderts bereits eine große Anzahl netter Landschaften und guter Bildnisse gemalt, als er 1864 nach Rom ging. Hier vollzog sich in ihm in den nächsten Jahren die große Umwandlung, die ihn zu einem der selbständigsten Meister des Jahrhunderts machte. Das Problem der Form im Raume, wie er es einer Reihe von Malern und Bildhauern übermittelte, nahm ihn gefangen. Auf die linien- und farbenschöne Verteilung der dargestellten Dinge nicht nur auf der vorderen Bildfläche, sondern auch in der Raumtiefe kam ihm alles an. Schöne, schlanke, in der Regel doch überschlanke, nackte Menschen in einfachen, urwüchsigen Landschaften bei den schlichtesten, natürlichsten, oft sinnbildlich gefaßten Handlungen waren sein Lieblingsvorwurf. Das Menschen-, Tier- und Pflanzenleben der Erdoberfläche verband sich in seinen Schöpfungen, einen neuartigen Stil schaffend, zu unauflöslicher Einheit. Die Fresken, die er 1873 im Zoologischen Institut in Neapel ausführte, blieben nahezu seine einzigen wirklich vollendeten und abgelieferten Werke. Seine meisten Gemälde gehören jetzt der Schleißheimer Galerie, unter ihnen Hauptwerke wie das Bildnis von Marées und Lenbach, wie der Raub der Helena, wie die Jünglinge unter Orangenbäumen, die „Vermählung" (Abb. S. 621) und das Flügelbild „die Werbung"; aber auch in die Nationalgalerie gelangten hervorragende Schöpfungen des Meisters, wie der orangenpflückende Reiter, der hl. Martin und die Lebensalter. Sein Einfluß zieht immer weitere Kreise.

Böcklins und Marées' Einbildungskraft spiegelt sich auch in manchen Werken Hans Thomas (geb. 1839) in Karlsruhe wider, der trotz des schwarzschattigen Courbetschen Realismus, der seine Jugend beeinflußte, der deutscheste Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde. Über ihn schrieben Meißner, Lehrs, Ostini, vor allen aber Thode. Sein Stoffgebiet umspannt die ganze Welt. Kein Schwarzwälder Bauernhof oder Bauernjunge war ihm zu gering, aber auch die heiligsten Güter der Menschheit und die phantastischsten Blüten der Einbildungskraft waren ihm nicht zu entlegen, um zu selbständigen Kunstwerken gestaltet zu werden. Seine Stärke liegt einerseits in seinen Tafelgemälden, die, oft rein landschaftlicher Natur, oft rein menschlicher Art, vielfach Menschen und Landschaften in harmonischer Eintracht darstellen, anderseits in graphischen Blättern in Steindruck und Algraphie (Flachdruck auf

Aluminiumplatten), die oft mehrfarbig getönt, oft aber auch eigenhändig von ihm bemalt wurden. Wie durch und durch sinnig-deutsch empfunden ist sein Mondscheingeiger (Abb. S. 622), den er in verschiedenen Techniken wiederholt hat! Idealstoffe mit nackten Erdenkindern und Wirklichkeitsbilder mit dem doch meist ländlich gekleideten Menschen halten einander in seinen Schöpfungen die Wage. Alle seine Darstellungen, landschaftliche wie menschliche, aber weiß er zu Spiegelbildern reiner Seelenstimmungen und deutschen Gemütslebens zu machen; und gerade dadurch ist er, im Sinne der neuen Jahrhundertwende, ein Ludwig Richter und Schwind in einer Person, zu einem Liebling des deutschen Volkes geworden. Auch in seinen selbständigen Ölbildern erinnert nichts mehr an die malerische Technik der realistisch-koloristischen oder der impressionistischen Franzosen: immer gestaltet er seine Pinselführung, die manchmal derb und leer, manchmal auch fein und reizvoll erscheint, seinen eigenen Absichten entsprechend. Aus der Fülle seiner Bilder seien seine Schwarzwald- und seine Rheinlandschaft (1872 und 1873) in Berlin, der „Hüter des Tales" und das köstliche Selbstbildnis von 1880 in Dresden, der Wächter vor dem Liebesgarten in Breslau, die Taunuslandschaft (1890) und die „Einsamkeit" (1894), die Darstellung eines nackten Jünglings auf ragendem Felsen über tiefblauem Meere in München, hervorgehoben. Die Karlsruher Kunsthalle hat einen besonderen Thomasaal eingerichtet. Je später Thoma die Liebe seines Volkes erworben, desto unverbrüchlicher wird es sie ihm bewahren.


Die Vermählung. Gemälde von Hans von Marées in der Schleißheimer Galerie. Nach K. Fiedler.

Als Thoma vielfach parallel entwickelter, in schlichten Figurenbildern und Landschaften innig empfindender Meister ist Wilhelm Steinhausen in Frankfurt (geb. 1846), hervorzuheben. Ein bedeutender gleichalteriger Meister, der hauptsächlich Landschaften, diese aber, unbeirrt durch alle Dogmen, äußerlich ebenso ehrlich und trocken wie innerlich fein und seelenvoll wiedergibt, ist Karl Haider in Schliersee (geb. 1846), wo sich jüngere Künstler wie Erich Kuithan (geb. 1870) um ihn sammelten. Als weniger bekannter, doch in seinem liebevollen Verweilen bei allen Einzelheiten durchaus deutscher, oft von absonderlichem Humor besessener Künstler reiht Woldemar Graf von Reichenbach in Dresden (geb. 1846) sich ihnen an.

Ein jüngerer Landschafter anderer, doch verwandter Richtung ist Toni Stadler (geb. 1850) in München, dessen durch keine Moderezepte beeinflußte Stimmungslandschaften Lehrs liebevoll geschildert hat. Dann aber folgt einer der machtvollsten Meister der Gegenwart, der in der Regel mit Leibl (S. 614), seinem Freunde und Lehrer, zusammen genannt wird, aber als

entschiedener modern und unabhängig doch dieser späteren Gruppe zuzurechnen ist: der Heidelberger Wilhelm Trübner in Karlsruhe (geb. 1851; Schriften von ihm selbst, von Fuchs, von Rosenhagen). Auch er hatte eine frühe Courbetsche Periode, entwickelte sich dann aber nach vorübergehender Phantastik im Anschluß an die Landschaften Thomas zunächst zu einem selbständigen, deutsch sehenden, in kühlem Baumgrün und lichtem Himmelblau schwelgenden Landschafter, bald aber auch zu einem vorzüglichen, die wesentlichen Charakterzüge des Dargestellten scharf und sicher mit breiten Pinselstrichen hervorhebenden Bildnismaler. Namentlich die mächtigen, lebensgroßen Reiterbildnisse seiner letzten Jahre nehmen eine Stellung für sich in der



Mondscheingeiger. Lithographie von Hans Thoma. Nach einem Lichtdruck der Photographischen Gesellschaft, Berlin. Vgl. Text, S. 621.

Geschichte der Bildnismalerei ein. Dem Alter nach folgt dann der vielbesprochene, verlästerte und vergötterte Berner Ferdinand Hodler in Genf (geb. 1853; Schrift von Servaes), der, in seiner Landschaftsauffassung manchmal an Trübner erinnernd, namentlich der monumentalen Figurenmalerei neue Wege wies. Neben mächtigen Geschichtsbildern, wie der Schlacht bei Marignano im Züricher Museum und dem Auszug der Freiwilligen von 1813 in der Universität zu Jena schuf er zahlreiche allegorische, in hart aufgefaßtem Nackten schwelgende Tafelbilder in monumentaler Friesgestalt, die im Bestreben, das Wesentliche und Charakteristische aus den menschlichen Formen herauszuschälen, oft herb und derb werden, aber in ihrer großzügigen Symmetrie feierliche altbyzantinische Empfindungen zu erneuern scheinen.

Dem Alter nach der nächste ist dann der bedeutende Leipziger Max Klinger (geb. 1857), den wir als Bildhauer (S. 598) bereits besprochen haben. Als Maler war er Schüler Gussows gewesen, bildete sich dann aber in Brüssel, Paris und München, nicht unbeeinflußt durch Fr. Goyas,



Die Quelle oder die Campagna. Gemälde von Max Klinger.

Nach dem Original in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden.

des großen Spaniers (S. 485 f.), Blätter, zu einem der gedankenreichsten, tiefsinnigsten und formenstärksten Radierer des Jahrhunderts aus, um sich schließlich 1888—92 in Rom auch als Maler zu einem ganz eigenartigen Meister zu entwickeln, der eine individuelle plastische Formensprache mit satt-kühler Eigenfärbung und, wo es angebracht war, sogar mit französischem Freilicht zu verbinden wußte. (Hauptschriften über ihn von ihm selbst, von Avenarius, Heyne, Klein, Kühn, Meißner, Lehrs, Schuchardt, Schmid, Servaes.) Mit grübelndem Verstande und feuriger Einbildungskraft ausgestattet, ist Klinger der gestaltenreichste und schaffensstärkste Meister dieser Reihe. „Seine Kunst klopft", wie ich früher einmal schrieb, „an die Pforten des Himmels und der Hölle, des Todes und des Lebens." Sie weiß den Sagen des griechischen Altertums wie den jüngsten Tagesereignissen neue, durch Gedankenverbindungen und Empfindungsbeziehungen gehaltreiche Seiten abzugewinnen. Sie ist realistisch mit den Realisten, idealistisch mit den Idealisten, mystisch mit den Mystikern und phantastisch mit den Phantasten.



An die Schönheit. Radierung von Max Klinger. Nach dem Originalblatt im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden. Vgl. Text, S. 624.

Von den großen, reifen Gemälden des Meisters besitzt die Dresdener Galerie die ergreifende Pietà von 1890 und die reizende „Quelle" von 1892 (Taf. 55), das Leipziger Museum die von Beleuchtungswirkungen beseelte „blaue Stunde", die Wiener moderne Galerie die beiden Riesengemälde, von denen das „Parisurteil" die griechische Sage in köstlicher Landschaft mit neuem Leben erfüllt, der gestaltenreiche „Christus im Olymp" aber eine tiefsinnige, wuchtige, beziehungsreiche Darstellung des Sieges der geistigen Macht des Christentums über die körperliche Schönheit des hellenischen Heidentums bietet. Klingers packende Kreuzigung gehört Herrn Hummel in Triest. Sein großes, 1909 vollendetes Wandgemälde der Leipziger Universität aber feiert mit allen Reizmitteln und manchen Schwächen der Klingerschen Großmalerei die weltbezwingende Allmacht der altgriechischen Schönheitsoffenbarung.

Das Radierwerk Klingers gehört zu den größten Taten der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Den Folgen wie „Amor und Psyche“, wie die „Ovidischen Opfer“ und die „Rettungen ovidischer Opfer“, wie die „Intermezzi“, die „Dramen“, „Ein Leben“, „Eine Liebe“, „Die Brahmsphantasie“ und die tiefsinnigen Betrachtungen „Vom Tode“, zu denen das Blatt „An die Schönheit“ (Abb. S. 623) gehört, hat kein Volk etwas an die Seite zu setzen. Sie werden der spätesten Nachwelt die Kunde von dem alles umfassenden Gedanken- und Gefühlsleben der Kunst unserer Tage übermitteln.

Von den jüngeren Meistern dieser Richtung weiß Ludwig von Hofmann in Weimar (geb. 1866; Schrift von Fischel) in reizender, vom Geiste des Rokoko beflügelter Phantastik, die sich aller modernen Ausdrucksmittel mit Leichtigkeit bedient, eine bald heiter, bald mystisch angehauchte, Lust und Liebe atmende dekorative Schönheitswelt vor uns zu entfalten, während Franz von Stuck in München (geb. 1863; Schriften von Bierbaum, Meißner, Vollmer, Weese), plastisch und malerisch gleich begabt, mit größerer Formen- und Farbenwucht den alten bakchischen Thiasos im Böcklinschen Sinne zu neuem, machtvoll bewegtem Dasein erweckt und sinnbildlichen Vorstellungen (der „Krieg“ und die „Sünde“ in der Neuen Pinakothek) in manchmal etwas geschwollener Formen- und schwerer Farbensprache anschauliches und packendes Leben verleiht. Tiefsinnig und herb schließen Georg Lührig (geb. 1868) und Karl Mediz in Dresden (geb. 1868) sich dieser Reihe an. Mediz' Gattin Emilie Pelikan (1861 bis 1908) hauchte der stilisierten Ideallandschaft in blütenreichen Gemälden aus dem schönen Süden und köstlichen Radierungen und Steindrucken ein neues, duftiges Leben ein. Eigene Wege wie diese Künstlernaturen geht aber auch Paul Schultze-Naumburg (geb. 1867), der die Landschaft mit dem Auge eines die Massen zusammenhaltenden Dekorationskünstlers anschaut, übrigens, mit der Feder noch gewandter als mit dem Pinsel, im Anschluß an Ferdinand Avenarius, den verdienstvollen Herausgeber des „Kunstwarts“, für alle gesunden Bestrebungen der Heimatkunst eintritt.

Otto Greiner aus Leipzig (geb. 1869; Schriften von Vogel, von Lehrs) schließt sich schönheitsfroh an Klinger an. Selbständiger erscheint der in Dresden gebildete Deutschrusse Sascha Schneider (geb. 1870), der, der schönen, nackten Leiblichkeit zugewandt, einen großen Formensinn in den Dienst einer manchmal etwas schwerfälligen, gelegentlich altorientalische Vorstellungen weiterspinnenden Gedankenkunst stellt. Hätte er auch nur seine gedankenreichen Fresken im Buchgewerbehaus zu Leipzig mit dem eindrucksvollen Typus des greisen Wotan geschaffen, so würden wir ihn zu den tüchtigen Meistern unserer Zeit zählen. In Dresden weiß Oskar Zwintscher (geb. 1870), der zu den eigenartigsten deutschen Künstlern gehört, in Landschaften und Menschengestalten ein Stück altdeutscher Formenherbheit und Genauigkeit mit modernem Schönheits- und Farbensinn zu verbinden, schwelgt Hans Unger (geb. 1872), vorzugsweise dekorativ veranlagt, in satten Formen und Farben, sucht Richard Müller (geb. 1874), im vollen Gegensatze zu jeder impressionistischen Breitmalerei, die streng plastische Durchführung der guten alten Zeit mit Betonung jeder Runzel und jedes Härchens wiederzuerwecken.

In Frankfurt aber nimmt neben Steinhausen Fritz Böhle (geb. 1873; Schrift von Klein) eine besondere Stellung ein, der mit starker Naturempfindung und selbständigem, halb mittelalterlichem, halb klassischem Stilgefühl Bilder und Radierungen aus altdeutschem Ritter- und gegenwärtigem Landleben von eindringlicher Wucht der Zuständlichkeit geschaffen hat.

Die Radierung spielt überhaupt neben der Lithographie eine Hauptrolle in der deutschen Graphik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Befaßten William Unger (geb. 1837),

Wilhelm Hecht (geb. 1843), Karl Köpping (geb. 1848) und Peter Halm (geb. 1854) sich noch vorzugsweise mit der Wiedergabe der Gemälde alter Meister in farbig wirkender Schwarzweißkunst, so taten sich eine ganze Reihe der Maler, die wir kennen gelernt, neben Klinger, Greiner und Böhle als geistvolle Radierer eigener Erfindungen hervor. Einige dieser Künstler blieben aber auch in erster Linie Graphiker. Karl Stauffer-Bern (1857—91; Schriften von Brahm, von Lehrs) und Ernst Moritz Geyger (geb. 1861), die schließlich zur Plastik übergingen, erwiesen sich auf diesem Gebiet als Meister von höchstem Formenverständnis, Emil Orlik (geb. 1870), der die japanische Kunst in Japan studiert hat, sucht in feinfühligen Gemälden, Holzschnitten, Steindrucken und Radierungen die Reize der ostasiatischen Kunst mit westeuropäischem Naturgefühl zu vermählen. Käthe Kollwitz (geb. 1867) aber zeigt sich in ihren sozialistischen Problemen zugewandten Radierungen aus dem Volksleben als geistvolle Realistin von außerordentlicher Geschicklichkeit.

Auch in der satirischen Zeitschriftenillustration schwenkte die deutsche Graphik immer mehr von biedermeierscher Gemütlichkeit zu internationaler Schärfe ab. Von den Leistungen der alten „Fliegenden Blätter", unter Moritz von Schwind, Franz Graf von Pocci (1807—76), Wilhelm Busch (1832—1909), dem einzigen, unvergeßlichen, und noch unter Adam Adolf Oberländer (geb. 1845) und Eugen Kirchner (geb. 1865), bis zu den leichtbeschwingten Schöpfungen der „Jugend", die einen eigenen Buchdekorationsstil erfand, und den heftigen Darstellungen des „Simplicissimus", unter Th. Th. Heine (geb. 1867), Rudolf Wilke (1873—1908), Olaf Gulbransson, Eduard Thöny (geb. 1866) und ihresgleichen, ist ein weiter Weg.

Nicht nur in der vervielfältigenden Kunst, sondern auch in der Malerei nimmt endlich die Wiener Sezession (Schriften von Hevesy) eine eigenartige Stellung ein. Von gutem Natur- und Formenverständnis ausgehend, betont sie das Flächige in der Malerei und gelangt durch ihren Führer Gustav Klimt (geb. 1862) zu einer sinnlich-übersinnlichen, duftig verschwimmenden, aber dekorative Einzelheiten scharf betonenden Formen- und Farbensprache, der eigene traumhafte Reize so wenig abzusprechen sind wie eine krankhafte Grundstimmung. Gesunder erscheint die Kunst dieser Gruppe, wo sie sich, wie in den Landschaften Ferdinand Andris (geb. 1871), stimmungsschlicht an die Natur hält.

Der Versuchung, auf die jüngsten deutschen Strömungen einzugehen, die, durch hoffnungsvolle Künstler wie Otto Hettner, Karl Hofer, Richard Dreher vertreten, aus der Kreuzung französischer und italienischer Einwirkungen ein neues deutsches Kunstgewebe herzustellen suchen, müssen wir widerstehen. Sie gehören noch nicht der Kunstgeschichte an.

III. Die englische Kunst des 19. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die englische Baukunst des 19. Jahrhunderts.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts gehörte Großbritannien auf fast allen Gebieten der Kunst zu den führenden Ländern Europas. Den Anteil englischer Architekten und Archäologen an der Hellenisierung des Klassizismus und an der Wiederbelebung der Gotik haben wir bereits kennen gelernt (S. 439 f.). Die britischen Bildnismaler waren der Stolz Europas, die englischen Landschaftsmaler gingen bahnbrechend voran. Der Holzschnitt erhielt durch Thomas Bewick (1753—1828), eigentlich in Holzstich verwandelt, jene malerische Behandlung, die Schule machte. Seit der Mitte des Jahrhunderts aber stand England an der Spitze einer

aufs Echte, Unmittelbare, Natürliche, „Primitive" gerichteten Kunstbewegung, die freilich durch selbstgefälliges Streben nach Besonderem manchmal ins Gegenteil umschlug. Der Führer dieser Bewegung wurde der berühmte Schriftsteller John Ruskin (1819—1900), dessen zündende Beredsamkeit allem Hergebrachten den Krieg erklärte. Ihre Leistungen gipfelten in der Malerei der sogenannten Präraffaeliten, im kunstgewerblichen Wirken und Schaffen William Morris' (1834—96), des Apostels der Echtheit des Materials, der Zweckmäßigkeit der Hauptformen und der flächenhaften Stilisierung der Pflanzen- und Tierornamentik. Auch die Rückkehr zum zweckmäßigen Wohnbau, namentlich zu selbständiger Ausgestaltung kleiner Landhäuser, gehörte zum Programm dieser fruchtbringenden Richtung, deren Anregungen auf dem Festlande weiterwirkten. Alles in allem hat die englische Kunst des 19. Jahrhunderts dem Festlande mindestens ebensoviel gegeben, wie sie von ihm empfangen hat.

In der britischen Baukunst des 19. Jahrhunderts, deren Kenntnis wir namentlich Muthesius verdanken, spielte anfangs der Klassizismus noch die Hauptrolle. Bald aber wich er der Vorherrschaft der Gotik und der italienischen Renaissance. Die neuenglische Gotik begann mit dem spätgotischen „Perpendikularstil", um dann zur Frühgotik zurückzuspringen und sich von dieser durch alle Phasen, in denen auch ausländische Zuflüsse geduldet wurden, zum Mischstil der englischen Renaissance herabzuarbeiten. Der Umschwung, der gegen Ende des Jahrhunderts eintrat, erfolgte einerseits im Sinne der Rückkehr zum Palladianismus des Inigo Jones und des Christopher Wren (S. 420), anderseits im Sinne der Verselbständigung verschiedener historischer Stile und moderner Zweckmäßigkeitsgestaltungen. Mit seinem Glas- und Eisenpalast der Weltausstellung 1851, dem Riesenbau Sir Joseph Paxtons (1801—1865) und Digby Wyatts (1850—77), der 1853 in Sydenham als „Kristallpalast" wieder erstand, ging England in der Verselbständigung des Glas- und Eisenmaterials sogar allen Völkern voran; aber es blieb hier bei diesem ziemlich unkünstlerisch ausgefallenen Versuch.

Im Bereiche des Klassizismus ist die Bank von England Sir John Soanes (1752 bis 1837) noch ein typischer Bau des schwerfälligen Stils des 18. Jahrhunderts. Der Hellenismus der jüngeren Zeit tritt uns dorisch in William Wilkins' (1778—1839) tempelartigem „Grange House" in Hampshire, ionisch in William Inwoods (1771—1843) merkwürdigerweise aus altattischen Motiven des Erechtheions, des Denkmals des Lysikrates und des Turmes der Winde zusammengesetzter Pankratiuskirche, in Charles Robert Cockerells (1788—1869) edler Hanover Chapel und in Sir Robert Smirkes (1780—1867) Prachtbau des auf E-förmiger Grundlage mit schönen, aber zweckwidrigen Säulenfronten ausgestatteten British Museum (Taf. 56, Abb. 1) entgegen. Korinthisch erscheint er dann in George Baseirs (1795—1845) stattlichem Fitz-William-Museum in Cambridge, in Sir William Tites unnötigerweise hinter einer Tempelfront versteckter Londoner Börse und in H. L. Elmes' (1814—47) stattlicher, nach dessen frühem Tode von Cockerell vollendeter Saint George's Hall in Liverpool, die in ihrer reichen Gliederung und ihrem klaren Aufbau zu den schönsten Schöpfungen des modernen Hellenismus gehört.

Der englischen Neugotik hauchte zunächst das schriftstellerische und baukünstlerische Wirken der Künstlerfamilie Pugin neues Leben ein. Ihr berühmtester Praktiker war Augustus Welby Pugin (1813—52). Durch seinen Einfluß wurde der große Sir Charles Barry (1795—1860), der sich schon der Renaissance zugewandt hatte, gezwungen, das berühmte Parlamentshaus am Gestade der Themse (1840—52; Taf. 56, Abb. 2) in gotischen Formen



1. Sir Robert Smirkes British Museum in London.

Nach Photographie



2. Sir Charles Barrys Parlamentshaus in London.

Nach Photographie.

auszuführen. Pugin selbst war namentlich bei der Gestaltung des Inneren Barrys Mitarbeiter. Die Gesamtgliederung des langgestreckten, verhältnismäßig niedrigen, von mächtigen Türmen überragten Baues ist großzügig empfunden. Die überreich, aber schematisch nüchtern durchgebildeten spätgotischen Einzelformen wirken ermüdend. Jedenfalls gehört das Gebäude zu den eindrucksvollsten Bauschöpfungen des 19. Jahrhunderts. Erst als George Edmund Street (1824—81) die Gerichtsgebäude in Fleetstreet in London in schwerer, zersplitterter Frühgotik durchgeführt hatte (1867—81), brach sich die Anschauung Bahn, daß die Gotik sich nicht für weltliche Bauten eigne.

Im Kirchenbau hält die Staatskirche an der Grundanordnung der katholischen Zeit fest. Die zahlreichen Gotteshäuser der Sekten dagegen entwickelten sich auf freierem Grundriß als Predigtkirchen. Der größte britische Frühgotiker des 19. Jahrhunderts war Sir George Gilbert Scott (1811—78), dessen kirchliche Hauptbauten die stattliche Kathedrale zu Edinburg und die reichere, mehr festländischen Vorbildern genäherte Nikolaikirche in Hamburg sind. Street verarbeitet in einigen seiner berühmtesten Kirchen, wie noch in der Johanneskirche zu Torquay, schon unter Ruskins Einfluß, Backstein und Marmor verbindend, italienisch-gotische Erinnerungen mit englischen Überlieferungen. John L. Pearson (1816—97) aber, der sich anfangs, wie noch in der Dreieinigkeitskirche in Westminster, so eng an alte Vorbilder hielt, daß der Bau von Kennern für alt gehalten werden könnte, schuf später, wie in der stattlichen frühgotischen Kathedrale von Truro (Cornwall), selbständig durchgearbeitete, wenngleich ganz von altenglischer Überlieferung erfüllte gotische Prachtbauten.

Die Befreiung von bestimmten Vorbildern vollzieht sich allmählich in den sechziger Jahren. Von den Sektenkirchen, die diese Freiheit kennzeichnen, sei Alfred Waterhouses (1830—1905) Kongregationalisten-Kirche in Duke-Street genannt. Bald aber folgten auch die Staatskirchen. John Seddings (1837—92) Dreieinigkeitskirche in Sloane-Street schaltet frei mit überlieferten Formen; H. Wilsons Markuskirche in Brithdir ist bereits in freiem malerischen Stile ausgeführt. John F. Bentleys (1839—1902) Westminster-Kathedrale in London (seit 1895) ist die einzige italienisch-byzantinisch-romanische Kirche Londons. Im wesentlichen barock aber ist John W. Simpsons Unionkirche in Brighton.

Die italienische Renaissance, der modern-historische Mischstil und die völlige Moderne kommen hauptsächlich in weltlichen Bauten Englands zum Ausdruck. Schon jener Sir Charles Barry hatte ein Club House in Pall Mall nach dem Vorbild des Palazzo Pandolfini in Florenz, ein anderes nach dem Vorbild des Palazzo Farnese in Rom errichtet. Ein geschickter Vertreter der Renaissance in London ist dann Sir James Pennethorne (1801—71), dessen Universitätsbau doch eine etwas gesuchte Anwendung von Hochrenaissanceformen zeigt. Von den Künstlern, die die historischen Mischstile begünstigten, hatte Alfred Waterhouse besonders durch seine Einführung des Terrakottaschmuckes in die Dekoration des Naturhistorischen Museums zu London ungeheure Erfolge. Einem Mischstil, der zu strengerer Renaissance mit hohen Dachgiebeln neigt, folgte T. E. Colcutt (geb. 1840) in seinem Imperial Institute in London. Zu den größten und vielseitigsten englischen Architekten aber gehört Richard Norman Shaw (geb. 1831). Von der Gotik ausgegangen, machte er alle Stilwandlungen der Zeit mit. Shaws Eckhaus in Saint James'-Street (1873) muß seinem Material (Backstein mit Hausteineinfassungen) und seiner Giebelgestaltung nach als niederländischer Renaissancebau angesprochen werden; und ähnlichen Stil zeigt sein massiges Hauptpolizeigebäude in London.

Seine New Zealand Chambers in Leadenhall-Street aber, der erste Bau im modernen Queen-Anne-Stil, wirken in ihrer einfachen Hauptgliederung als Vorläufer des selbständigen modernen Warenhausstils. Deutlicher tritt der Queen-Anne-Stil mit seinem schlichten Rohmaterial, seiner malerischen, frei den Bedürfnissen angepaßten Grundrißbildung und seinen erkerartig vorspringenden Fenstern im Landhausbau zutage. Über die englische Hausbaukunst schrieben Tipping und Stratton. Als vorbildlich galt William Morris' eigenes Wohnhaus in Bexley Heath (Kent), das von Philipp Webb (geb. 1830) erbaute „Rote Haus". Bald übernahm Norman Shaw auch auf diesem Gebiete die Führung. Maßgebend wurde z. B. seine Villenkolonie im Bedfordpark zu London. Noch reizvoller modern aber wirken C. F. A. Voyseys Häuschen in Leicester.



Sir Richard Westmacotts Zimbelspieler in Chatsworth. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Die Rückkehr zum Palladianismus des Inigo Jones und Christopher Wren spricht sich noch selbstschöpferisch in E. W. Mountfords Rathäusern zu Sheffield und Battersea, in John Beechers Institut der Bücherrevisoren in der City und in William Youngs stattlich getürmtem und gekuppeltem Glasgower Rathaus aus, wogegen Sir E. Brumwell Thomas' Rathaus zu Belfast in fast erschreckender Abhängigkeit von Sir Christophers Londoner Paulskirche steht. Eine gesunde Weiterentwickelung aber vertritt doch auch in England die modernste, den Fesseln der geschichtlichen Stile entrinnende Richtung, wie sie sich z. B. in C. Harrison Townsends etwas schwerfälliger Whitechapel Gallery und dem malerischen Horniman-Museum in London ausspricht.

2. Die englische Bildnerei des 19. Jahrhunderts.

Nur die englische Bildnerei hat auch im 19. Jahrhundert vom Festland alles empfangen, ohne ihm etwas zurückzugeben.

Die erste Hälfte dieses Zeitraums beherrschte auch hier ein nüchterner Klassizismus. Schüler Canovas in Italien waren Sir Richard Westmacott (1775—1856), der Schöpfer des trockenen „Achill" im Hydepark (1822) sowie des „Zimbelspielers" in Chatsworth (Abb.), und John Gibson (1790—1866), der als der englische Thorwaldsen in Rom ansässig blieb. Seine Marmorgruppe „Hylas und die Nymphen" in der Tate Gallery wirkt kalt und leblos. Nur in seinen Bestrebungen, zur polychromen Plastik zurückzukehren, eilte er seiner Zeit voraus.

Schüler Flaxmans (S. 489) waren Sir Francis Chantrey (1761—1842), dessen vortreffliche Büsten in der National Portrait Gallery ihn vorteilhafter vertreten als sein Reiterstandbild Wellingtons (1844) vor der Londoner Börse, und Edward Hodges Baily (1788 bis 1867), der Schöpfer des kolossalen, doch auf seiner Säulenhöhe klein wirkenden Nelsonstandbildes (1843) des Trafalgar Square. Frischeres Leben regt sich bereits in dem Iren John Henry Foley (1818—74), dem Schöpfer zahlreicher öffentlicher Denkmäler, von denen das Reiterbild des Generals Outram in Kalkutta anerkanntermaßen zu den lebendigsten Werken des Jahrhunderts zählt. Bedeutender als beide und ihre Nachfolger war Alfred Stevens (1818—75; Bücher von Armstrong und von Stannus), der ein Schüler Thorvaldsens in Rom gewesen war, aber nicht im Klassizismus stecken blieb, sondern sich an Michelangelo zur individuelleren Freiheit emporrankte. Sein Hauptwerk, das Wellingtondenkmal (1857—75) in der Paulskirche, unter korinthisierendem Baldachin das edle Liegebild des Verstorbenen mit auf der Brust gefalteten Händen, ist maßvoll mit stark, aber edel bewegten sinnbildlichen Gruppen ausgestattet. Unter seinen dekorativen Arbeiten ist der Kamin im Dorchester House mit den lebensvollen Karyatiden hervorzuheben. Am unmittelbarsten von den Parthenonskulpturen des British Museum beeinflußt und doch zu großzügigem Eigenleben hindurchgedrungen war auch als Bildhauer der große Maler George Frederick Watts (1817—1904), dessen feurig-bewegtes Reiterbild des Hugh Lupus in Eaton Hall bei Chester und dessen Bronzebüste „Klytia" in der Tate Gallery zu den mächtigsten Bildwerken des 19. Jahrhunderts gehören. Ein anderer berühmter Meister aber, Lord Frederick Leighton (1838 bis 1896), der als Maler glatter Klassizist war, erscheint in seiner lebensgroßen Bronze des Faulenzers in der Tate Gallery von lebendigem Wirklichkeitssinn erfüllt.

Nach der Mitte des Jahrhunderts trug der Österreicher Joseph Edgar Boehm (1834 bis 1890) den lebensvollen Pariser Realismus, der besonders in prächtigen Büsten zur Geltung kommt, nach London. Boehms Schüler war Albert Gilbert (geb. 1854), dem Armstrong die größte Individualität unter den lebenden britischen Bildhauern zuspricht. Sein schlanker Bronze-Ikarus ist von sehnigem Eigenleben erfüllt, während sein großartiges Denkmal der Königin Viktoria in Winchester im Sinne der Barockkunst zusammengehalten ist. Nach 1870 kam aber auch der lebensprühende Franzose Jules Dalou (1838—1902; S. 561) nach London, wo er als Leiter der Bildhauerschule des South Kensington-Museums einen großen Einfluß auf die Entwickelung der jüngeren Bildhauer gewann. Sein englischer Hauptschüler war Harry Bates (1850—99), von dessen Arbeiten in der Tate Gallery die „Hunde an der Koppel" das rassige Lebensgefühl, seine aus Marmor, Elfenbein und Bronze zusammengesetzte „Pandora" die moderne Materialfreudigkeit ihres Meisters bezeugen. Altersgenosse Bates' war zunächst Hamo Thornycroft (geb. 1850), dessen eherner Bogenschütze Teucer (1886) in der Tate Gallery strammes Natur- und Stilgefühl atmet. Zwei Jahre jünger aber war E. Onslow Ford (1852—1901), der Schüler Wagmüllers in München gewesen war. Berühmt sind seine Sitzbilder des Schauspielers Irving als Hamlet in der Guildhall Gallery zu London, reizvoll in ihrem farbigen Material die ägyptische Sängerin und die kleine Bronzegestalt der „Torheit" in der Tate Gallery. An die Franzosen Barye und Frémiet lehnte John Macallan Swan in seinen kecken Tierbronzen sich an; und zur französisch-englischen Richtung gehören auch junge Meister wie William Goscombe John (geb. 1860), George Frampton und William Robert Colton, von deren Hand die Tate Gallery bereits lebensvolle Werke erworben hat.

3. Die englische Malerei des 19. Jahrhunderts.

Die englische Malerei des 19. Jahrhunderts, für die namentlich die Schriften Armstrongs, Muthers, Sizerannes und Monkhouses in Betracht kommen, bildet einen wichtigen Abschnitt der Kunstgeschichte. Die englische Bildnismalerei haben wir mit den flüssig-schillernden, etwas äußerlichen, aber doch noch außerordentlich sprechenden Bildnissen des Sir Thomas Lawrence (S. 498) bis gegen das Ende des ersten Drittels des Jahrhunderts herab verfolgt. Erst ein Menschenalter später erwachte sie unter Millais' Händen zu neuem Leben. In der englischen Landschaftsmalerei hingegen, die mit Old Crome im 18. Jahrhundert im Anschluß an die alten Holländer einen ruhigen Höhepunkt erreicht hatte (S. 499 f.), vollzog sich gleich zu Anfang des 19. Jahrhunderts durch drei große, mit eigenen Augen sehende Meister der Umschwung zur „Moderne", der das übrige Europa nur nach und nach mit fortriß. Der älteste von ihnen, William Turner (1775—1851), über den z. B. Thornbury, Ruskin, Monkhouse, Hamerton, Whitman, Armstrong und Hind geschrieben haben, ist in manchen Beziehungen der gewaltigste aller Landschaftsmaler. Ruskin nannte ihn, weil er das Farbenleben der Landschaft, naturwahr und subjektiv zugleich, zur höchsten Ausdrucksfähigkeit steigerte, den Michelangelo der Landschaftsmalerei. An die Natur hält er sich immer, sieht sie aber mit großen, träumerischen Künstleraugen an, denen sie nie gesehene Reize entschleiert. Auch Turner begann, namentlich im Anschluß an Girtin (S. 500), als Wasserfarbenmaler mit schlichter, ansichtenartiger Naturwiedergabe, begab sich dann unter den offensichtlichen Einfluß der alten Lichtmaler vom Schlage Cuyps und Claude Lorrains, schuf jedoch gleichzeitig bereits völlig eigenartige, bald träumerisch-duftige, bald realistisch-farbenglühende, bald visionär-phantastische Werke, um sich während der letzten zwanzig Jahre seines Lebens durch die Auflösung aller festen Umrisse, die lockere, flockige Pinselführung, die feurige Zusammenfassung des lichten, farbigen Gesamteindrucks zum „Impressionisten" im modernen Sinne zu entwickeln. Immer aber bevölkert Turner die Natur bald mit ihren schlichten wirklichen Bewohnern, bald mit alten oder neuen Märchen- und Fabelgestalten, bald mit eindrucksvollen, oft massig zusammengefaßten Begebenheiten aus der alten oder der neuen und neuesten Geschichte. Die „historische" oder „heroische" Landschaft liegt ihm so nahe wie das schlichte, farbige Stimmungsbild. Unserem Gedächtnis prägt sich vor allem die von scharlachroten und zitronengelben Akzenten durchzuckte, traumhaft schillernde Farbenphantasie seines Pinsels ein. Die meisten Gemälde Turners besitzen die National Gallery (ihrer 63) und die Tate Gallery (ihrer 44). Frühe Bilder sind seine Themse im Mondschein (1797) in jener, Caernarvon Castle in dieser. Hauptwerke seiner reifen Manneszeit, in denen schwarzschattige Schwere allmählich der lichtesten Farbenfreude Platz machte, sind die Zerstörung Sodoms (1805), der Sonnenaufgang, der Tod Nelsons (1808), Hannibals Alpenübergang (1812), das Schlachtfeld von Waterloo (1815), der Busen von Bajä (1823) und die prachtvolle Odysseelandschaft mit Polyphem (1829) in der National Gallery (Taf. 57, Abb. 1). In derselben Sammlung erinnern an Cuyp z. B. die Themse bei Abingdon (1810) und der Pferdekarren bei Sonnenaufgang (1813), an Claude Lorrain aber Hauptbilder wie die Aquilejalandschaft (1814), die Erbauung Karthagos (1815) und das Frührot Karthagos (1828). Völlig visionär-phantastisch blicken „Goethes Farbentheorie" (1843), Agrippinas Landung (1839) und Queens Mabs Grotto (1846) in der National Gallery drein, aber auch realistisch gemeinte Bilder dieser Sammlung, wie das Begräbnis Sir David Wilkies (1842) und die Einholung des „Fighting Temeraire" (1839), wirken in ihren zündenden Farbengluten wie Bilder aus einer fernen Märchenwelt.



1. Odysseus und Polyphem. Gemälde von William Turner in der Nationalgalerie zu London.

Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.



2. Dantes Traum. Gemälde von Dante Gabriel Rossetti im Museum zu Liverpool.

Nach der Reproduktion in den „Perlen der Malerei" (Berliner Verlag)

Als modern-impressionistisch seien die „Sonne Venedigs“ (1843), der „Bergstrom“ und das erste Eisenbahnbild der Welt, „Rain, Steam and Speed“ (1844), in der National Gallery genannt. Wie Claude ein Liber veritatis, legte Turner zur Beglaubigung seiner Schöpfungen ein Liber studiorum an. Der einsame Kämpfer wußte, daß er für die Nachwelt stritt und litt.

Nur ein Jahr jünger als Turner war John Constable (1776—1837), über den zuletzt Holmes, Henderson und Tompkins besondere Werke geschrieben haben. Constable ist durchweg Realist. Er malt nur schlichte englische Landschaften mit ihren ländlichen Gebäuden und Bewohnern; und er lernte sie, nachdem er sich kurze Zeit im Fahrwasser der Alten ge-



Der Heuwagen. Gemälde von John Constable in der Nationalgalerie zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

tummelt, rasch so ansehen, wie sie sich unter dem Einflusse des hohen, halbumwölkten, Licht und Schatten spendenden englischen Himmels in seinen Augen und in seiner Seele widerspiegelten; und es gelang ihm, sie unter Hervorhebung des Wesentlichen, unter Beiseitelassung des Unwesentlichen in breiter, nach damaligen Begriffen oft unerhört breiter Pinselführung so auf die Fläche zu bringen, wie er sie in Formen und Farben sah. Den meisten seiner fertigen Bilder haftet trotz dieser breiten Darstellungsart noch ein Rest altmeisterlichen Gleichgewichts an. In seinen Skizzen, die aus seinem Nachlaß ins South Kensington-Museum gekommen, aber wirkt auch er manchmal impressionistisch im modernen Sinne. Unter seinen 22 Bildern der National Gallery sind das „Kornfeld“ (1826), das Landhaus im Tal (1835) und der „Heuwagen“ (1821; Abb.) am berühmtesten, und ebenbürtig reihen sich die „Flatforder Mühle“, „Hampstead mit dem Regenbogen“ und der stimmungsvolle, fast impressionistisch wirkende „Sommernachmittag“ ihnen an. Berühmt ist ferner die Landschaft mit dem springenden

Pferd in der Londoner Akademiesammlung. Auch im South Kensington-Museum, in der Tate Gallery und in Paris im Louvre lernt man ihn kennen. Als er 1824 einige Bilder im Pariser Salon, 1825 in Lille ausstellte, fielen auch den Franzosen die Schuppen von den Augen.

Der dritte dieser englischen Neuerer, Richard Parkes Bonington (1801—28), kam freilich fünfzehnjährig nach Paris und war hier zeitweise Schüler Gros' (S. 566). Seine landschaftliche Eigenart aber, die, weicher und ruhiger als die Turners und Constables, die flächigen Massen lichtvoll-farbig zusammenhält, wirken für jene Zeit doch eher englisch als französisch; auch der Louvrekatalog läßt ihn der englischen Schule. Jedenfalls aber wurde er in Paris eher bekannt als in London. Bilder seiner Hand — venezianische, französische und englische Landschaften — sieht man im South Kensington-Museum und in der Tate Gallery, in Paris im Louvre, in Berlin in der Nationalgalerie. Auch er war seiner Zeit vorausgeeilt und wußte seine Anschauung mit solcher Selbstverständlichkeit auszudrücken, daß er sofort verstanden wurde.

Während der Eroberungszüge dieser drei Meister ließ die gute alte Schule Old Cromes in Norwich (S. 499) sich nach wie vor durch die Holländer des 17. Jahrhunderts und einen stimmungsvollen Galerieton begeistern. Zu ihren besten Meistern gehörte John Sell Cotman (um 1782—1842), dessen Fluß- und Seestücke an Jan van de Cappelle (S. 390) erinnern, und einer ähnlichen Richtung folgte der Schotte Patrick Nasmyth (1786—1831), dessen tüchtige Landschaften unter dem Einflusse von Hobbema stehen.

Der bedeutendste Tiermaler dieser Richtung, der Schotte James Ward (1769—1859), ging, wie schon seine Viehstücke in der National Gallery zeigen, von der Richtung Morlands (S. 499) zur Art Paul Potters (S. 391) über, wußte seinen besten Stücken aber ein so selbständiges malerisches Leben zu verleihen, daß sie im voraus an Troyon (S. 575) mahnen. Sein Schüler Sir Edwin Landseer (1802—73) galt, da er den glatten Geschmack der Halbkenner ausgezeichnet zu treffen verstand, ein Menschenalter lang für den größten Tiermaler aller Zeiten und Völker. Die Nachwelt aber hat sich seine glasig gemalten, anthropomorphisch zugespitzten Bilder aus der zahmen und wilden Tierwelt — namentlich Hunde stattete er ganz mit menschlichem Empfinden und Ausdruck aus — längst leid gesehen. Schon in der National Gallery lernt man sie zur Genüge kennen.

An der Spitze der volkstümlichen Sittenschilderer des 19. Jahrhunderts steht der Schotte Sir David Wilkie (1785—1841), dessen sorgfältig gemalte figurenreiche Bilder, wie der blinde Fiedler (1807), der Dudelsackpfeifer (1813) und das große Dorffest (1816) in der National Gallery sowie der Dorfbüttel (1823) in der Tate Gallery, offensichtlich von Ostade und Teniers beeinflußt sind, aber auch vorbildlich auf Knaus und Vautier gewirkt haben, die sie durch Stiche kannten.

Auf die mehr volkstümliche als künstlerisch bedeutsame englische Sittenmalerei dieser Zeit näher einzugehen, müssen wir uns versagen. Doch seien der Ire William Mulready (1786—1863), der das Wilkiesche Stoffgebiet durch Szenen aus der Kinderwelt bereicherte, und der Engländer Thomas Webster (1800—86), der die Darstellung aus dem Kinderleben zu seinem Sondergebiet machte, in Ehren genannt. Die „Illustrationsmalerei“ setzten mit beliebten, für ihre Zeit tüchtig gemalten Bildern aus Shakespeare und anderen Dichtern namentlich Charles Robert Leslie (1794—1859) und Gilbert Stuart Newton (1795 bis 1835) fort. Nach beziehungsloserer Schönheit und weicherer Modellierung des nackten Fleisches strebte William Etty (1787—1849); Gegenstände jeder Art, Dichterworte, Historien, schöne Italienerinnen usw. malte Sir Charles Eastlake (1793—1865) bereits im Stile

des akademisch-koloristischen Realismus der Mitte des Jahrhunderts. Ein Durchschnittsmeister nach dem Herzen seiner Zeit wurde in ähnlichem Stil der Ire Daniel Maclise (1811—70), der schon wegen seiner beiden großen, geschickt angeordneten, aber künstlerisch öden Fresken im Parlamentshause nicht übergangen werden darf. Das eine von ihnen stellt die Begegnung Blüchers und Wellingtons, das andere den Tod Nelsons in der Schlacht bei Trafalgar dar.

Weit interessanter als alle diese Durchschnittskünstler sind zwei Meister, die im Übergang zu der neuen englischen Kunst des 19. Jahrhunderts stehen, ja manchmal den sogenannten „Präraffaeliten" zugerechnet werden, zu deren Vorläufern der eine von ihnen, William Dyce (1806—64), allerdings gehört, während der andere, der große eigenartige Meister George Frederick Watts (1817—1904), zwar älter war als die eigentlichen Präraffaeliten, die meisten von ihnen aber überlebte. Dyce war Schotte. Schon in jungen Jahren besuchte er Rom, wo er in den Bannkreis des deutschen Präraffaeliten Friedrich Overbeck (1789—1869; S. 601) geriet, so daß er als Vermittler zwischen den deutschen und den englischen Anhängern der vorrafaelischen Kunst erscheint. Schon seine Londoner Fresken, wie die Taufe König Ethelberts (1846) im Oberhaussaal und die Darstellungen aus der Artus-Sage im Kings Robing Room des Parlamentspalastes, erinnern an den strengeren Stil der deutschen Nazarener. Von seinen Tafelbildern schließen sich z. B. Jakob und Rahel in der Hamburger Kunsthalle und Johannes und Maria in der Tate Gallery an.



Der Geist des Christentums oder die Caritas. Gemälde von George Frederick Watts in der Tate Gallery zu London. Nach Photographie von F. Hollyer in London. Vgl. Text, S. 634.

George Frederick Watts, der als seine eigentlichen Lehrmeister die Bildwerke vom Parthenon im British Museum bezeichnete, ist einer der größten Ideal- und Gedankenkünstler des 19. Jahrhunderts. Sein Wahlspruch war: „Alles für das Höchste." Wie er selbst in hohem Alter über seinen Entwickelungsgang und seine Ziele dachte, bekannte er seinem trefflichen Biographen von Schleinitz mit den Worten: „Ich habe nie einen Lehrer oder eine Unterrichtsstunde gehabt. Niemals in meinem Leben fertigte ich eine Kopie an. In meiner langen Künstlerlaufbahn trat niemals eine Entwickelung oder Änderung ein. Ich male heute, wie ich immer gemalt habe. Ich kenne nur Symbolik im Dasein, alles ist symbolisch, vornehmlich aber jede Kunst, wie die Sprache selbst." Nachdem er die Formen des menschlichen Körpers gründlich studiert

hatte, gestaltete er sie seinen Ideen entsprechend, meist aus der Erinnerung, bald schlank und zart, bald voll und rund, immer ernst und großzügig. Schon aus den dreißiger Jahren des Jahrhunderts stammen köstliche Bildnisse und Bildnisgruppen seiner Hand. In seiner ganzen Größe als Bildnismaler aber, der im Antlitz die Züge der Seele festzuhalten versteht, erscheint er in der herrlichen späteren Folge von 34 Bildnissen seiner berühmtesten Zeitgenossen in der National Portrait Gallery. Auch in seinen Idealschöpfungen läßt sich doch eine Entwickelung von den öfter den Dichtern entlehnten, härter gemalten Bildern der vierziger und fünfziger Jahre bis zu seinen freien, zeichnerisch und malerisch gleich großzügigen, von eigenartig gedämpftem Feuer erfüllten sinnbildlichen Darstellungen verfolgen, die bald den religiösen, bald den menschlichen Inhalt betonen. Die meisten seiner Bilder dieser Art befinden sich noch in seinem eigenen Hause „Limnerslease" bei Compton in Surrey und in der Tate Gallery zu London. Zwischen 1843 und 1847 entstanden in Florenz das Riesenbild aus der achten Novelle des Boccaccio und „Echo und Narcissus" in der Tate Gallery. 1849 entstand schon das berühmte Bild „Lebensillusionen" der Tate Gallery. Von seinen Fresken hat sich eigentlich nur das großartige, rafaelisch gedachte, pyramidal aufgebaute „Halbrund" der Gesetzgeber im Justizpalast Lincoln's Inn erhalten (1853—59). In der Paulskirche zu London hängen zwei Hauptbilder des Meisters: „Friede und Wohlwollen" und „Zeit, Tod und Gericht", an zwei Pfeilern einander gegenüber. Von den großen Bildern des Watts-Saales der Tate Gallery gehört nur noch der packend als Sinnbild stumpfsinniger Brutalität dargestellte „Minotaurus" dem mythologischen Kreise, gehören der überpathetische Prophet Jonas und die beiden großartigen Evabilder dem biblischen Kreise an. Christliche Allegorien sind „Der Geist des Christentums" (Abb. S. 633) und „Der Glaube und die Hoffnung". Reine Gedankenallegorien sind noch „Die Liebe und das Leben", „Die Liebe und der Tod", der „Tod" (the messenger), das Chaos und der „Hof des Todes". Ausgesprochenermaßen will Watts die Menschheit bessern und veredeln. Der Begriff der Kunst um der Kunst willen lag ihm fern. Aber er stattet seine literarische Gedankenkunst mit so viel Formen- und Farbenwucht und so viel seelischem Leben aus, daß sie jeden Unbefangenen hinreißt.

Am Eingang der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbreitet sich die „**präraфaelitische**" Kunst (Schriften von Hunt, Singer, Jessen und anderen). Auf ihre Vorgeschichte ist schon hingewiesen worden. Von den sieben jungen Leuten, die 1848 die P. R. B., d. h. die präraфaelitische Brüderschaft, schlossen, haben sich drei, **Dante Gabriel Rossetti** (1828—1882), **William Holman Hunt** (geb. 1827) und **Sir John Everett Millais** (1829—1906), zu bahnbrechender Bedeutung emporgearbeitet. Tatsächlich zu ihnen gehörten, außerhalb der Brüderschaft, **Ford Madox Brown** (1821—97), der älter, und **Edward Burne-Jones** (1833—98), der jünger als sie war. **William Morris** (1834—96), der Reformator des Kunstgewerbes (S. 626), schloß sich an Burne-Jones an. Auf die Landschaftsmalerei aber suchte **John Brett** (1830—1902) die Grundsätze Ruskins zu übertragen.

Ford Madox Browns Präraфaelismus war nicht italienischer, sondern niederländischer Natur. Er hatte, in Belgien aufgewachsen, altflämische Bilder gesehen und war Schüler nicht nur von Wappers, sondern auch von Leys, dem Archaisten, gewesen. Er kämpfte für die charaktervolle Durchbildung der Einzelgestalten und Einzelköpfe, für unmittelbare, nicht theatralische Gebärden, für Vertiefung des Gesichtsausdrucks, psychologische Erfassung des dargestellten Augenblicks und Befreiung der Farbe von der braunen Brühe der herrschenden

„Historienmalerei", aber auch für die sorgfältigste Durchbildung aller Einzelheiten; und es läßt sich nicht leugnen, daß er eine Reihe bedeutsamer Bilder geschaffen hat, die dem vorbereiteten Kunstfreunde ihre eigenartigen, herben Reize entfalten. Sein Christus, die Füße Petri waschend, in der Tate Gallery ist ein tiefempfundenes Bild, das die Handlung ganz auf seelisches Gebiet verlegt. Sein „Abschied von England" in der Galerie von Birmingham macht einen unauslöschlichen Eindruck. Sein Arbeitsbild in der Galerie zu Manchester, eine Verherrlichung der Arbeit durch die etwas erzwungene Zusammenstellung realistisch aufgefaßter Arbeiter jedes Berufs, spiegelt seine Eigenart, aber auch seine Einseitigkeit wider.

Dante Gabriel Rossetti, über den z. B. Marillier, Knight, Jessen, Singer, Wood, Waldschmidt schrieben, war die Seele des Bundes. Er war italienischer Abkunft, jedoch in England aufgewachsen. Sein eigentliches malerisches Können steht nicht auf der Höhe seiner poetischen und mystischen Eingebungen. Aber ein ganzer Künstler war gerade er. Zu seinen frühen, christlichen, wirklich präraffaelitischen Bildern, in denen der strenge, keusche und doch bei jedem Blatt und jeder Blüte verweilende Realismus zur Geltung kommt, den Ruskin predigte, gehört die schlichte „Verkündigung" von 1849 in der Tate Gallery. Die Liebe führte ihn zu weltlicheren Darstellungen. Der echt englische Typus seiner Geliebten und früh verstorbenen Gattin, Miß Siddal, tritt uns in zahlreichen weiblichen Halbfiguren und Gruppen von schmachtender Sinnlichkeit und schwärmerischer Übersinnlichkeit entgegen; seine Geliebte verwandelte sich in Dantes Beatrice; und Danteträume verfolgten ihn bis an sein Ende. Wie köstlich die Beata Beatrix (1863) in der Tate Gallery, wie schön und weihevoll sein „Traum Dantes" (1876) in der Liverpooler Galerie (Taf. 57, Abb. 2)! An Palma Vecchios „Drei Schwestern" erinnert seine „Rosa Triplex" in der Tate Gallery. Rossetti wurde mit seinem empfindsam schmachtenden Schönheitsgefühl der Abgott des modern überfeinerten Ästhetengeschlechts unserer Tage.

Wirklich quattrocentohaft aber empfindet William Holman Hunt (Schriften von Schleinitz, von Coleridge), der Madox Browns und seiner eigenen, herb-realistischen Auffassung treu blieb. Die Luft- und Lichtprobleme behandelte er dabei mit der gleichen eindringlichen Genauigkeit wie die Formen und körperlichen Bewegungen. Die Gesamtwirkung wird ins Seelische verlegt. Anfangs malte er romantische Gegenstände, wie die „Christen, durch Druiden verfolgt" (1850), in der Oxforder Universitätsgalerie. Bald aber nahmen religiöse Stoffe ihn gefangen. „Das Licht der Welt", eine ergreifende symbolische Darstellung des Dornengekrönten im Königsmantel mit der Laterne in der gesenkten Linken, hat er zu Anfang und zu Ende seiner Laufbahn gemalt. Ein spätes Exemplar hängt in der Paulskirche zu London. Biblische Gegenstände meinte er nur im Kostüm der gegenwärtigen Juden in Palästina, wohin er zeitweilig übersiedelte, malen zu dürfen. Charakteristisch sind der „Christus im Tempel" zu Birmingham, der „Schatten des Todes" in Manchester, die „Flucht nach Ägypten" („Triumph der Unschuldigen") in Liverpool. Die Überzeugtheit Hunts schon zieht uns immer wieder zu ihm hin.

Der gesündeste Meister dieser Reihe war offenbar Sir John Everett Millais. Über ihn schrieben J. G. Millais, Schleinitz, Baldry. Gleich 1848 schloß er sich mit Feuereifer den Präraffaeliten an und malte nun so entschieden quattrocentistisch angehauchte Bilder wie „Lorenzo und Isabella" (1849) in Liverpool, die „Rückkehr der Taube" in Oxford, die Ophelia (1852) und den „Urlaub" (1853) in der Tate Gallery. Der archaisierende Realismus war aber nur eine vorübergehende Phase in Millais' Entwickelung. Bald kehrte er zu der breiteren, volleren, saftigeren Pinselführung der Niederländer des 17. Jahrhunderts zurück.

Im Übergang steht noch das „Tal der Ruhe" (1858), charakteristisch sind die „Nordwest-Passage" (1874) und die Bartholomäusnacht (1886) in der Tate Gallery. Vor allem entwickelte er sich in dieser altmeisterlichen Art zu dem berühmtesten Bildnismaler seiner Zeit, der große Auffassung der Charaktere mit malerischer Behandlung zu verbinden wußte. Fünf seiner Bildnisse besitzt die National Portrait Gallery, zwei die National Gallery. Berühmt sind sein Yeoman of the Guard und sein Reiterbildnis des Malers Landseer in der Tate Gallery.



König Cophetua und die Bettlerin. Gemälde von Sir Edward Burne-Jones in der Tate Gallery zu London. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Sir Edward Burne-Jones (Schriften von Lady Burne-Jones, von Schleinitz) blieb der poetisch-romantischen Art der Präraffaeliten treu, verweichlichte sie aber und verwandelte bei aller seiner Vorliebe für Botticelli ihre quattrocentistische Herbheit allmählich in reifere Süßigkeit. Seine schlanken schwanken Formen, seine satten und doch duftigen Farben, seine innerlichen, doch manchmal schmachtenden Seelenstimmungen lösen weiche, nicht immer ganz gesunde künstlerische Reize aus. Zu seinen großartigsten Gemälden gehören die „Tage der Schöpfung", der „Spiegel der Venus", der „Liebesgesang" (1879) bei Mr. Jones Ismay, „König Cophetua und die Bettlerin" (1850) in der Tate Gallery (Abb.), die „Tiefen der See" bei Mr. R. H. Benson, die „goldene Treppe" bei Lady Battersea. Seine dekorative Anlage tritt besonders in seinen zahlreichen prächtigen farbigen Glasfenstern und Gobelins, deren Ausführung Morris übernahm, zutage. Stilgefühl im ganzen kann man ihm trotz seiner Manier im einzelnen nicht absprechen; und die spätere Nachwelt wird doch vermutlich immer wieder zu ihm zurückkehren.

William Morris, der Umgestalter des europäischen Kunstgewerbes (Schriften von Vallance, Roges), war ein Jahr jünger als Burne-Jones, sein Hauptmitarbeiter auf dem Gebiete der künstlerischen Glasmalerei und der häuslichen Teppichweberei. Der ganze Begriff der modernen Raumkunst geht auf Morris zurück. Ging er auch von der Gotik aus, die in seinen Schreinerarbeiten immer durchklingt, so ist die selbständige, vielfach jedoch durch

die japanische Kunst beeinflußte neuenglische Ornamentik doch gerade sein Werk. Seine blütenreichen flachstilisierten Tapeten- und Fußteppichmuster eroberten rasch die Welt. Vor allem aber schuf er die Grundlagen der modernen Buchkunst. Die Verteilung der Schrift und der Abbildungen im Raume kehrt unter seiner Leitung zu ewiggültiger Gesetzmäßigkeit zurück. Sein Hauptmitarbeiter in der Buchkunst wurde später Aubrey Vincent Beardsley (1872 bis 1898; Schriften von Roß, Symons, Klein), der den Holzschnitt von Bewicks (S. 625) malerischen Ausschreitungen zum alten, dem Material entsprechenden Umrißstil zurückführte, in seiner ornamentalen Linienspräche und seinem phantastischen Inhalt hingegen, wie Muther sagt, „die betäubendsten Blüten dieses wunderbaren Frühlings englischer Buchkunst trieb". Er war Burne-Jones' Schüler gewesen und hatte als solcher mit keuschen, duftig-zarten Darstellungen begonnen, war dann aber teils unter japanischem, teils unter neubelgischem Einfluß in eine schwüle, hysterische Richtung hineingeraten, die Schule machte.

Im unschuldigen Sinne bildete Kate Greenaway (1846—1901) den Morrisschen Buchstil in ihren reizenden Kinderbüchern weiter, während Walter Crane (geb. 1845; Buch von Schleinitz, von Konody), ein Romantiker eklektischer Art von bunter Farbensprache, dessen zahlreiche Gemälde recht epigonenhaft dreinblicken, nicht nur in Buchillustrationen, sondern auch in dekorativen Arbeiten jeder Art den Präraffaelitenstil bis auf unsere Tage herabführt.

Von den übrigen, zahlreichen Nachfahren dieser Richtung sei noch Morris' Schüler Frank William Brangwyn (geb. 1867; Schrift von Bénédite), der großzügige, farbenkundige Maler, Radierer und Kunstgewerbler, genannt, der, in Belgien geboren, auch auf dem Festlande Anerkennung fand. Für die Londoner Börse schuf er das große Gemälde „Handel und Schiffahrt".

Neben dieser Richtung blühte in England ein halb koloristischer Neuklassizismus, an dessen Spitze Frederick Leighton (1830—96), zuletzt Lord Leighton Stretton (Schrift von Rhys), stand, der ein Schüler Steinles (S. 607) in Frankfurt gewesen war. Charakteristisch für seine Wandmalerei sind die großen Lünetten „Krieg" und „Frieden" im South Kensington-Museum. Auf dem Gebiete der Staffeleimalerei lernt man seine kalte, wenn auch manchmal mit venezianischer Farbenglut buhlende Formensprache schon in der Tate Gallery kennen, die z. B. sein „Bad der Psyche" besitzt. Andere Meister dieser Art hatten sich auf dem Festlande ausgebildet: Sir Edward John Poynter (geb. 1836; Schrift von Standing) unter Gleyre in Paris, Sir Lawrence Alma-Tadema (geb. 1836), dessen fein und plastisch durchgebildete Sittenbilder aus dem antiken Leben sich vor reichen pompejanisch-römischen Hintergründen entfalten, bei Leys in Antwerpen. Mit ausgeprägter englischer Glätte schließt Albert Moore (1841—93) sich ihnen an, der seit 1865 selbständig mit griechischer Formenschönheit rang, während John William Waterhouse (geb. 1849) durch den Klassizismus Tademas hindurch zu präraffaelitischer Mystik zurückkehrte.

Nach dieser Zeit kamen die neuen französischen Kunstlehren allmählich auch in England zum Durchbruch.

Meister wie Frank Holl (1845—88) und Sir Hubert Herkomer (geb. 1849), der geborene Deutsche (Buch von Pietsch), verdanken ihren Ruhm hauptsächlich ihrer Bildnismalerei. Herkomers große Bildnisgruppen, wie die des Magistrats seiner Vaterstadt Landsberg in Bayern und die des „Akademischen Rates" von London (1909), wetteifern mit den Regentenstücken der alten Niederländer. Einen selbständigen Realismus pflegten in Bildern aus dem Leben und der Landschaft der Schotte William Mac Taggart (geb. 1835), der

manchmal schon impressionistisch wirkte, und der Engländer **Frederick Walker** (1840—75; Buch von Philipps), dessen Bilder mit großer Frische gesehen und wiedergegeben sind. Die Schotten **John Pettie** (1839—93) und **Sir William Quiller Orchardson** (geb. 1835) vertreten das geschichtliche Sittenbild, jener noch im schweren Goldton, dieser bereits im lichten Silberton. Das Kostüm spielt eine Hauptrolle bei ihnen, wie in der sogenannten Schule von Saint Johns Wood, zu der auch Pettie gehört. **Briton Rivière** (geb. 1840) und **John Macallan Swan** (geb. 1847) sind tüchtige Tiermaler. Große Seemaler sind **James Clark Hook** (1819—1907) und **Henry Moore** (1831—93). Als eigentliche Landschafter sind **Gordon Lawson** (1851—82), der Armstrong zugleich an Ruisdael und Watts erinnerte, und **Alfred East** (geb. um 1850), der in Paris durch Corot beeinflußt wurde, zu nennen.

Die Hauptmeister englischer Zunge, die den französischen Impressionismus selbständig verarbeitet haben, Whistler und Sargent, wollen wir ihrem Vaterlande Nordamerika lassen. Aber auch die **jüngere schottische Schule**, die ihren Schwerpunkt von Edinburg nach Glasgow verlegte („the Glasgow boys"), hat die französische Moderne eigenartig und feinfühlig mit ihrem einheimischen Naturgefühl verarbeitet. (Bücher von Armstrong und Caw.) Jener Mac Taggart und der amerikanische Meister Whistler waren ihre Vorbilder. Die schottische Natur aber war ihre Führerin. Hervorgehoben seien James Paterson (geb. 1854), John Lavery (geb. 1856), Thomas Austen Brown (geb. 1859), Sir James Guthrie (geb. 1859), James Whitelaw Hamilton (geb. 1860) und David Young Cameron (geb. 1865). Durch die frische Farbigkeit, die diese Meister ihrer duftig hingesetzten impressionistischen Landschaft verliehen, erzielten sie seit 1891 auf dem Festlande große Erfolge, bis man erkannte, daß auch ihre Malweise schließlich auf angenommenen Rezepten beruhte.

Unter den jungen Engländern sind die Mitglieder des „New English Art Club" die Vertreter der Pariser Kunst in England, die noch nicht der Kunstgeschichte angehören.

Am glücklichsten war der Einfluß der französischen Moderne auf die englische **Radierkunst**, die, zugleich deutlich an Rembrandt anknüpfend, leicht und duftig angedeutete Naturbilder von anschaulicher Unmittelbarkeit hervorzuzaubern verstand. Im Mittelpunkt dieser englischen Graphik stehen freilich der Amerikaner Whistler und der Franzose Alphonse Legros; aber der Engländer **Sir Francis Seymour-Haden** (geb. 1818) ging ihnen geistvoll im Anschluß an Rembrandt voran, und religiöse Gegenstände radierte **William Strang** (geb. 1859) mit neuer, dem Volksleben der Gegenwart entnommener Unmittelbarkeit. Alles in allem zeigt gerade die englische Kunst des 19. Jahrhunderts, daß die echteste Heimatkunst auch die größte Fernwirkung ausübt.

IV. Die amerikanische Kunst des 19. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die amerikanische Baukunst des 19. Jahrhunderts.

Die Kunst des spanischen und portugiesischen Mittel- und Südamerika durchs 19. Jahrhundert hindurch zu verfolgen, fehlt es uns an Hilfsmitteln. Selbständige kunstgeschichtliche Errungenschaften aber kommen für diese Länder auch nicht in Frage. Nur Nordamerika hat sich jetzt auf allen Kulturgebieten bereits Europa ebenbürtig entwickelt. Während des größten Teils des 19. Jahrhunderts bewegten die bildenden Künste sich in den Vereinigten Staaten freilich in den ausgetretenen Gleisen der europäischen Kunst, der sie sich, mehr oder weniger

nachhinkend, anschlossen; und diese Entwickelung können wir hier nur streifen. Aber ein Land, das im letzten Viertel des Jahrhunderts einen Baumeister wie Richardson, einen Bildhauer wie Saint-Gaudens, einen Maler und Radierer wie Whistler besaß, gehört nun doch bereits zu den wirklichen Kunstländern; und diese letzte Entwickelung der amerikanischen Kunst verdient unsere volle Aufmerksamkeit.

In Nordamerika, über dessen Baukunst ein Werk von Blackall in Aussicht gestellt ist, zog der alte palladianisch-englische Klassizismus sich noch ziemlich tief ins 19. Jahrhundert herein. Der Wiederaufbau des Kapitols in Washington nach dem Brande von 1814 erfolgte noch ganz in diesem Stil, dem auch Bauten wie der 1795 von Charles Bulfinch errichtete alte Teil des Staatshauses in Boston, die marmorne City Hall (1803—12) in Neuyork, das „Weiße Haus“ in Washington (Neubau 1818) mit seiner ionischen Säulenvorhalle und die Börse in Philadelphia mit ihrem Säulenhalbrund am Flusse sich anschlossen.


H. H. Richardsons Haus Beagh in Chicago. Nach P. Graef. Vgl. Text, S. 640.

Der Neuhellenismus zog erst 1835 in Washington ein. Das ionische Schatzhaus, das dorische Patentamt, die seit 1851 von Thomas Walter (geb. 1804) errichteten korinthischen neuen Flügel des Kapitols zeigen Säulen- und Giebelhallen von strengerer Formensprache. Das korinthische Hauptgebäude des Girard-Kollegs in Philadelphia, ebenfalls von Thomas Walter, gleicht der Madeleinekirche in Paris. Das Unterschatzamt und das Zollhaus in Neuyork schlossen sich in ähnlichem Stile an.

Daneben hatte natürlich auch Nordamerika sein „Gothic Revival“, das, zunächst im Kirchenbau, zu den anfangs mißverstandenen, später richtiger empfundenen gotischen Formen zurückkehrte. Als die erste annehmbare gotische Kirche Amerikas gilt Trinity Church in Neuyork

(1839—46). In reicherer Formensprache folgte dort 1850—79 James Renwicks katholische Saint Patricks-Kathedrale. Später versuchte auch Amerika sich hier und da im Renaissancestil. Es sei nur an das Château im französischen Renaissancestil, das R. M. Hunt für W. K. Vanderbilt in Neuyork erbaute, und an die 1888—97 im Stil der italienischen Renaissance errichtete Kongreßbibliothek in Washington erinnert, denen gegenüber freilich Ernest Flaggs Corcoran Gallery in Washington noch 1894—97 im griechischen Stil errichtet wurde.

Selbständiges neues Leben brachte, wie gesagt, H. H. Richardson (1838—86) in die amerikanische Architektur; und wie allgemein die Hundertjahrfeier von 1876 als der Ausgangspunkt eines selbständigen Aufschwungs aller Künste in Amerika angesehen wird, so sah gleich das Jahr 1877 auch mit Richardsons Dreifaltigkeitskirche in Boston den Prachtbau in südfranzösisch-romanischem Stil mit spanischem Vierungsturm entstehen, der die neue Bewegung in der amerikanischen Baukunst einleitete. Schon hier zeigte der Meister die Kraft, dem südfranzösischen Mittelalter neues, angelsächsisch-amerikanisches Leben entsprießen zu lassen. Berühmte öffentliche Bauten seiner Erfindung, in denen flache oder steile Rundbogen meist von gedrungenen Säulen getragene mächtige Rustikawände zu durchbrechen pflegen, sind ferner das massige, hochgetürmte Gerichtsgebäude in Pittsburg (1888), Hauptteile des Kapitols von Albany, Sever-Hall und Austin-Hall in Cambridge bei Boston, die Bibliothek und das Stadthaus zu North Eastern in Massachusetts. Auch den nordamerikanischen Privatbau, wie er uns in den Veröffentlichungen von Graef und von Vogel entgegentritt, beeinflußte Richardson mit seinen kraftvollen Umbildungen der französischen Romantik. In der selbständigen Gestaltung vorstädtischer und ländlicher Häuser, die, zweckentsprechend von innen nach außen stilisiert, malerisch schlicht im Äußeren erscheinen, wetteifert die amerikanische Baukunst jetzt mit der englischen. Die Wohnhäuser Richardsons (Abb. S. 639) und seiner nächsten Nachfolger scheinen manchmal freilich in dem schweren Rustikapanzer, der manchen seiner öffentlichen Bauten so gut steht, ersticken zu müssen; aber großzügig und organisch empfunden sind sie immer. Von seinen Nachfolgern auf diesem Gebiete waren George T. Pearson in Philadelphia, Ch. F. Schweinfurth in Cleveland und Bruce Price in Neuyork, der Erbauer der felsigen Torhäuser am Toxedopark, noch am Ende des Jahrhunderts tätig.

Eine große Besonderheit des amerikanischen Städtebaues sind endlich die Turmhäuser, die sogenannten „Wolkenkratzer", meist Geschäftshäuser, die sich schließlich in zwanzig bis dreißig Stockwerken zu schwindelnder Höhe erheben. Entscheidend für ihren Aufbau ist das Stahlgerüst, in das ihre Backsteinmauern eingespannt werden. Hier und da, wie im Bayard Building in Bleecker Street zu Neuyork, ist es gelungen, durch richtige Gliederung und gute Hauptverhältnisse diesen Ungeheuern ein gewisses künstlerisches Leben einzuflößen. In der Mehrzahl sind und bleiben sie künstlerisch reizlos; aber aus der Ferne gesehen, scheinen diese „Überhäuser" dem zur See in Neuyork ankommenden Reisenden wie riesige Märchenpaläste aus den Fluten emporzusteigen.

2. Die amerikanische Bildnerei des 19. Jahrhunderts.

Die Geschichte der amerikanischen Bildhauerei dieses Zeitraums, die Taft geschrieben hat, ist im ganzen ein etwas verblaßtes Spiegelbild der vorangehenden europäischen Entwickelung. Die eigentlichen Klassizisten, die sich in Florenz und Rom im Sinne Thorvaldsens und zum Teil im Anschluß an ihn entwickelt hatten, waren Horatio Greenough (1805—52), dessen charakteristisches Hauptwerk das 1843 aufgestellte halbnackte Sitzbild Washingtons mit

erhobener Rechten vor dem Kapitol in Washington ist, Hiram Powers (1805—73), dessen berühmtes, der mediceischen Venus nachgeschaffenes Standbild der nackten neugriechischen Sklavin mit gefesselten Händen die Corcoran Gallery zu Washington schmückt, und Thomas Crawford (1813—57), zu dessen Hauptschöpfungen der zum Hades zurückschauende Orpheus im Museum von Boston und die freilich ohne Raumgefühl komponierte Giebelgruppe des Senatshauses in Washington gehören. Selbständiger und realistischer in Amerika entwickelt hatte sich Henry Kirke Brown (1814—86), der Schöpfer des tüchtigen, 1856 aufgestellten, ruhig zusammengehaltenen und lebendig modellierten Reiterstandbildes Washingtons in Neuyork. Noch bodenständiger erscheinen Erastus D. Palmer (geb. 1817), dessen trockene Kunst die nette nackte „Weiße Gefangene" und das Indianermädchen im Metropolitan-Museum zu Neuyork veranschaulichen, und Thomas Ball (geb. 1819), der Urheber so charaktervoller geschichtlicher Bronzebildnisse wie des Standbildes Daniel Websters im Centralpark von Neuyork und des ziemlich posenfreien Reiterbildes Washingtons im Park zu Boston, das 1869 enthüllt wurde.

Schüler Browns war John Quincy Adams Ward (1830—1910), dessen naturfrische Jugendwerke, wie der indianische Jäger im Centralpark zu Neuyork (1857), die Vorläufer seiner lebensfesten Standbilder Henry Ward Beechers (1891) in Brooklyn, Washingtons und Garfields in Washington (1887), doch auch des schon barock empfundenen Viergespanns auf dem Dewey Reception-Triumphbogen in Neuyork (1899) sind. Schüler Palmers aber war Launt Thompson (1833—94), dessen ehernes Standbild Napoleons I. im Metropolitan-Museum zu den bestaufgefaßten Bildnissen des Korsen gehört.

Auf anderem, wenn man will, verfeinertem Boden steht dann das Bildhauergeschlecht, das nach der Jahrhundertfeier von 1876 aufkam. Als seine Nährmutter war Paris an die Stelle von Rom und Florenz getreten. Zu den ersten, die in Paris lernten, gehörten Howard Roberts (geb. 1843), dessen „Modellsitzen" in der Akademie von Philadelphia bereits eine neue Geschmeidigkeit zeigt, Olin Levi Warner (1844—96), als dessen reifste Werke seine Standbilder des Lloyd Garrison und des Generals Devens in Boston sowie seine weichen Bildwerke an der Kongreßbibliothek in Washington zu nennen sind, und Jonathan Scott Hartley (geb. 1846), ein Schüler Palmers, dessen leichtbeschwingter „Wirbelwind" 1878 Aufsehen erregte, während seine Hauptstärke in seinen lebensprühenden Büsten, wie der John Gilberts im „Players Club" zu Neuyork, liegt. Dann folgt der große, in Dublin geborene, in Neuyork aufgewachsene, in der École des Beaux-Arts in Paris ausgebildete Augustus Saint-Gaudens (1848—1908), dem Royal Cortissoz ein warmherziges Buch gewidmet hat. Saint-Gaudens gehörte zu jenen seltenen Meistern, bei denen Natur-, Stil- und Raumgefühl in edlem Gleichgewicht erscheinen. Sein Denkmal des Admirals Farragut in Neuyork (1878 bis 1880) besteht aus einem Standbild von seltener Unmittelbarkeit der Formensprache und noch seltenerer Monumentalität der Stellung über einem Banksockel von wunderbarem geschlossenen Aufbau mit großzügig edel-flachem Reliefschmuck. Sein Denkmal Lincolns in Chicago (1887), das den Präsidenten vor dem klassischen Sessel stehend zeigt, von dem er sich erhoben, ist ein Muster strenger Wahrhaftigkeit, eindringlicher Durchführung und männlicher Haltung. Lebendigste Schreitstellung mit größter Ruhe vereinigt sein Puritaner „Deacon Chapin" in Springfield. Dann seine in verhaltener Kraft und Schönheit prangenden Idealgestalten, wie der „Gottesfriede" am Denkmal der Mrs. Adams in Rock Creek Cemetry zu Washington, wie die herrliche Flügelgestalt „Amor-Caritas" im Luxembourg-Museum zu Paris, wie die Siegesgöttin, die das feurig vorwärtsstrebende Roß des Generals Sherman an dessen

Reiterdenkmal in Neuyork führt (1897—1901). Zu seinen eindrucksvollsten Schöpfungen aber gehört auch sein Shawdenkmal in Boston (1897; Abb.), dessen Hochrelief den Obersten ruhig zwischen seinen Fußsoldaten einherreitend darstellt. Wirklichkeitssinn und Monumentalität haben sich selten so innerlich vereinigt wie hier.

Von den jüngeren Meistern der Pariser Richtung war Daniel Chester French (geb. 1850), der mit dem Tierbildner Edward C. Potter das treffliche Reiterstandbild Washingtons in Paris schuf, ursprünglich noch Schüler Wards gewesen; Schüler Saint-Gaudens' war Frederick Mac Monnies (geb. 1863), dessen geschichtliche Kostümstatuen, wie sein Shakespeare in der Kongreßbibliothek zu Washington, schon wieder absichtlicher wirken, während seine dekorativen Bildwerke zu barocker Großzügigkeit neigen, seine Idealschöpfungen, wie die tanzende Bacchantin im Metropolitan-Museum, aber ein Höchstes an innerlicher und äußerlicher Bewegtheit leisten. Wir können auf das junge, lebende Geschlecht amerikanischer Bildhauer nicht näher eingehen. Neben den Realisten, die ihre Stoffe dem amerikanischen Volks- und gar dem Indianerleben entlehnen, wie Alexander Phimister Proctor (geb. 1862) und Cyrus E. Dallin, stehen Dekorationsbildner, Idealisten und Symbolisten, wie Solon H. Borglum (geb. 1868) und Charles Grafly (geb. 1862), die auch vor der Verkörperung erdenferner Gedanken nicht zurückschrecken. Die bildnerische Begabung der Nordamerikaner steht außer Frage.



Augustus Saint-Gaudens' Denkmal Shaws in Boston. Nach R. Cortissoz.

Zu denken aber gibt es, daß das in Kupfer getriebene, als Leuchtturm eingerichtete Riesenstandbild der Freiheit, das sich, 1886 enthüllt, auf einer Insel am Eingang zum Hafen Neuyorks erhebt, von dem Elsässer Friedrich August Bartholdi (1834—1904) herrührt, der zur Pariser Schule gehörte.

3. Die amerikanische Malerei des 19. Jahrhunderts.

Die Zahl der Meister, die, zumeist dem Boden der Vereinigten Staaten entsprossen, während des jüngstverflossenen Jahrhunderts in Nordamerika gemalt haben, ist außerordentlich

groß. Wenn die Monumentalmalerei nach den ohne Raumgefühl geschaffenen Darstellungen Trumbulls und seiner Genossen im Kapitol zu Washington erst im letzten Menschenalter einen gewissen Aufschwung nahm, so fehlte es doch im ganzen Verlaufe des Jahrhunderts auch in Amerika nicht an Bestellungen von Bildnissen, denen sich Staffeleibilder aus allen Stoffgebieten anreihten. Nur wenige amerikanische Maler aber nötigen uns, näher auf sie einzugehen. Nur in großen Zügen können wir uns die Entwickelungsgeschichte der amerikanischen Malerei vergegenwärtigen, über die Isham das ausführlichste, Caffin das übersichtlichste Buch geschrieben hat.

Am Anfang des Jahrhunderts (vgl. S. 548f.) herrschten noch die letzten Schüler Wests, wie Washington Allston (1779—1843), dessen bekannteste Bilder, wie sein „Jeremias" in der Yale University zu New Haven, den Einfluß Davids zeigen, den er in Paris selbst erfahren. Als Bildnis- und Panoramenmaler gehörte neben ihm John Vanderlyn (1776 bis 1852), der ebenfalls in Paris gewesen war, zu den angesehensten Malern der Zeit.

Die ältesten eigentlichen Landschaftsmaler Amerikas pflegt man, so verschieden sie unter sich sind, unter der Bezeichnung der Hudson River School zusammenzufassen. Sie hatten alle das löbliche Bestreben, die amerikanische Landschaft, um sie kunstfähig zu machen, mit eigenen Augen anzusehen; aber ihr malerisches Können reichte doch nicht aus, ihren Landschaftsgemälden bleibenden Wert zu verleihen. Thomas Doughty (1793—1856), Asher B. Durand (1796—1886), John Frederick Kensett (1818—72) und namentlich Thomas Cole (1801—48) waren die Entdecker und Apostel der Schönheiten des Hudsontales; später schlossen William Hart (geb. 1823) und dessen Bruder James Mac Dougal Hart (geb. 1828), der in Düsseldorf Schirmers (S. 606) Schüler gewesen war, sich ihnen an. Die Schönheiten des Felsengebirges aber entdeckten Thomas Moran und Albert Bierstadt (1830—1902), der, in Solingen geboren, schon zweijährig nach Amerika kam, als Akademieschüler nach Düsseldorf ging, dann aber nach den Vereinigten Staaten zurückkehrte. Seine großen, einst gefeierten amerikanischen Berglandschaften sind in vielen amerikanischen Sammlungen, selbst im Kapitol zu Washington zu finden.

Überhaupt hatte die Düsseldorfer Schule es um die Mitte des Jahrhunderts den Amerikanern angetan. Auf dem Gebiete der Figurenmalerei trug Emanuel Leutze (1816—1868), ein geborener Württemberger, der als Knabe nach Philadelphia gekommen war, später jedoch seine Kunst in Düsseldorf unter Lessing gelernt hatte, ihre Art über den Ozean. Das Kapitol zu Washington besitzt seine Fahrt des Kolumbus, das Metropolitan-Museum zu Neuyork das große Hauptexemplar seines Übergangs Washingtons über den Delaware, das ein durchgebildetes Historienbild echt altdüsseldorfer Art ist. Sein Schüler Eastman Johnson (geb. 1824) strebte nach längerem Aufenthalt im Haag in kleinen Sittenbildern zu altholländischer Breite des Vortrags zurück.

Auf den Düsseldorfer folgte der Münchener Einfluß, der sich damals schon im koloristisch-realistischen Sinne Pilotys und seiner Schule betätigte. Im Mittelpunkte der durch Piloty, Diez usw. beeinflußten amerikanischen Malergruppe stehen Walter Shirlaw (geb. 1838), der sittenbildlich ausgestattete Landschaften im guten Münchener Durchschnittsstil der siebziger Jahre malte, Frank Duveneck (geb. 1848), der in Bildnissen und in Landschaften modern im Sinne jener Schule auftrat, und William Chase (geb. 1849), der das romantisch-geschichtliche Sittenbild bevorzugte.

Inzwischen aber hatte auch Paris seine Anziehungskraft auf Jung-Amerika ausgeübt,

dessen Vorbilder einerseits die Historienmaler vom Schlage Delaroches und Coutures, anderseits die Volksleben- und Landschaftsmaler der Schule von Barbizon wurden. Als die drei Pioniere dieser französischen Richtung des dritten Viertels des Jahrhunderts in Amerika gelten **William Morris Hunt** (1824—79), der Schüler Coutures, der im Kapitol zu Albany zeigte, daß er dem allegorischen Freskenstil nicht gewachsen war, aber reizvolle, weich hingesetzte landschaftliche Sittenbilder in großer Anzahl schuf, **George Inneß** (1825—94), der, zum Teil von Corot beeinflußt, der eigentliche Pfadfinder der „intimen" Landschaft in Amerika wurde, und **John La Farge** (geb. 1835), der Hauptmeister jener realistisch-koloristischen Großmalerei, der übrigens auch Einflüsse der englischen Präraffaeliten aufnahm. Sein Wandschmuck in Richardsons Dreifaltigkeitskirche zu Boston, für deren Glasfenster er ein neues Verfahren erfand, sein großes, im präraffaelitischen Sinne hauptsächlich in senkrechten und wagerechten Linien angeordnetes Himmelfahrtsfresko und seine Glasfenster in der Himmelfahrtskirche zu Neuyork erregten in Amerika erklärliches Aufsehen.

In weiterer Entwickelung zeigten die gleichen Einflüsse Historienmaler wie **Elihu Vedder** (geb. 1836), der stilvoll zusammengehaltene allegorische Wandgemälde, wie z. B. die fünf Darstellungen verschiedener Regierungsformen in der Kongreßbibliothek zu Washington, schuf, und **Edwin A. Abbey** (geb. 1859), dessen Hauptwerk, die Bilder aus der Geschichte des hl. Grals in der Bostoner Bibliothek, leider schlecht beleuchtet sind. Auch Landschaftsmaler wie **Alexander H. Wyant** (1836—92), **Homer Martin** (1836—97) und **Henry W. Ranger** (geb. 1858), der sich in der Nachahmung bald des einen, bald des anderen der Meister von Barbizon gefiel, Sittenbildmaler wie **George Hitchcock** (geb. 1850), dem es die holländischen Tulpenfelder, und **Gari Melchers** (geb. 1860), dem es die nordholländische Küstenbevölkerung angetan, folgten dieser Pariser Richtung. Hitchcock und Melchers sind zwei farben- und lichtfrohe Übergangsmeister, die wieder einmal in Düsseldorf die Akademie besucht hatten, ehe sie nach Paris gingen, schließlich aber beinahe zu Holländern wurden. Melchers, der auch große dekorative Gemälde (Krieg und Friede) in der Kongreßbibliothek zu Washington malte, ist jetzt übrigens Professor an der Kunstakademie zu Weimar.

Auf etwas weniger begangenen Pfaden bewegten sich die Schüler Gérômes (S. 570), wie **Abott Henderson Thayer** (geb. 1849), der Tiermaler, und **George de Forest Brush** (geb. 1855), der Maler der Rothäute des Westens und ihres Lebens.

Aber auch der volle, wenngleich noch farbenschwere Realismus, der in Frankreich mit Courbet einsetzte, führte in Amerika zu Parallelerscheinungen. Als der bedeutendste Vertreter dieses Realismus in Amerika, der hier freilich in hellerem Tageslicht strahlte, gilt **Winslow Homer** (geb. 1836), der frische Maler des atlantischen Küstenlebens im Staate Maine.

Dann aber kam schon das Geschlecht, das dem französischen Impressionismus Manets und Monets huldigte; und an der Spitze dieses Geschlechts steht, über jede Nachahmung hinausgehoben, **James Mac Neill Whistler** (1834—1903), der ursprünglich Schüler Gleyres (S. 570) in Paris war, bald aber von Velázquez und Rossetti beeinflußt, von Manet, Monet und den Japanern mit fortgerissen, neben Meistern wie Degas zu den selbständigen Weiterbildnern der neuen Richtung zählte. Abwechselnd in Paris und London tätig, blieb er im Herzen doch immer Amerikaner. Schriften über ihn verfaßten z. B. Singer, Sickert, Wedmore und Pennell; auch hat er selbst seine Kunst, namentlich den Angriffen Ruskins gegenüber, wiederholt mit der Feder verteidigt. Whistler hat in Öl und Pastell gemalt, lithographiert und radiert. Bildnisse, die manchmal als Gruppen sittenbildliche Anklänge

zeigen, und Landschaften, die er meist durch den Schleier besonderer atmosphärischer Einflüsse sah, waren seine Hauptgegenstände. Immer ging er von der farbigen Erscheinung der Dinge aus. Die Umrisse als solche und die Form als solche zu geben, hielt er nicht für die Aufgabe des Malers. Aber die Wirkung der Form wußte er durch die Farbe vortrefflich zur Geltung zu bringen; und die Farbe, die er zunächst, wie in der Natur, durch Licht und Luft gebändigt sah und wiedergab, wußte er zur Erzielung idealer Bildwirkungen so zu stilisieren, daß sie in den feinsten und harmonischsten Akkorden erklang. So kam er dazu, seine Bilder eine Zeitlang nach ihren Farbenwirkungen zu benennen; selbst das berühmte Bildnis seiner Mutter, das die ganze geistige Persönlichkeit der alten Dame widerspiegelt (im Luxembourg-Museum zu Paris), und das berühmte Bildnis Carlyles (Abb.), dem er einen leidenden Zug verlieh (jetzt in der Glasgower Galerie), stellte er zuerst als „Arrangement in schwarz und grau" aus. Andere Bildnisse bezeichnete er als Arrangements in grau und grün, in gelb und gold, in rot und grau usw. Vor allem aber seine nur auf die Gesamtwirkung hin, oft wie durch einen grauen Nebel gesehenen Landschaften pflegte er als Symphonien oder Harmonien in dieser oder jener Tonart zu bezeichnen: Trouville „blau und silber", Jersey „blau und opal", Valparaiso „blau und gold", Dieppe „violett und grün", ein nächtliches Feuerwerk „schwarz und gold" usw. Old Battersea Bridge in der Tate Gallery nannte er „Nocturne in blau und gold". Man wird geneigt sein, auch diese Benennungen für mehr als Spielereien anzusehen, wenn man die seelische Kraft auf sich wirken läßt, die seine zahlreichen, meist im Privatbesitz befindlichen lebensgroßen Bildnisse ausströmen. Auch seine Radierungen, die zu den höchstgeschätzten Blättern der Neuzeit gehören, sind von erstaunlicher, wenn auch mit den geringsten Mitteln erzielter Anschaulichkeit. Whistlers Kunst will eben immer nicht nur auf unser Auge, sondern mit träumerischer Zartheit auch auf unsere Seele wirken.



James Mac Neill Whistlers Bildnis Thomas Carlyles im Museum zu Glasgow. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

Neben Whistler erscheinen die jüngeren Bildnis- und Landschaftsmaler der gleichen Richtung meist zahm und konventionell. Ein großer Bildnismeister ist immerhin John Singer Sargent (geb. 1856), der in seinem Fresko „Das Dogma der Erlösung" in der Bostoner Bibliothek absichtlich zu fast byzantinischer Steifheit zurückkehrt, in seinen zahlreichen Bildnissen aber Charaktere und Farbenharmonien trefflich zu verschmelzen versteht. Andere Bildnismaler,

wie James Jebusa Shannon (geb. 1878), der in England namentlich Frauen und Kinder malte, wie John White Alexander, dessen duftige und charaktervolle, immerhin durch Whistler beeinflußte Bildnisse (das Rodins im Museum von Cincinnati) in den meisten amerikanischen Galerien und im Luxembourg zu Paris zu finden sind, und wie Frank W. Benson (geb. 1862), der außer guten Bildnissen auch leichtflüssige dekorative Wandbilder (die „Jahreszeiten" in der Kongreßbibliothek zu Washington) malte, seien hier wenigstens genannt. Eigenartige empfindungsvolle Landschafter dieser Richtung aber sind Alexander Harrison (geb. 1853), Childe Hassam (geb. 1859) und John H. Twachtman (geb. 1853), der freilich ausnahmsweise nicht der Pariser, sondern der Münchener Schule entstammte.

Über Whistler, der den Endpunkt einer Entwickelung bezeichnet, kam niemand hinaus. Schüler hat er nicht gebildet und konnte er nicht bilden. Aber Amerika hat Ursache, stolz auf ihn zu sein.

V. Die belgische Kunst des 19. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die belgische Baukunst des 19. Jahrhunderts.

Nachdem Belgien, das schmucke zweisprachige Land, in dem niederdeutsches und französisches Wesen innerlich verschmolzen erscheinen, sich während des 18. Jahrhunderts von den künstlerischen Großtaten seiner vorhergehenden drei Jahrhunderte ausgeruht hatte, entfaltete es im 19. aufs neue eine so umfassende und erfolgreiche künstlerische Tätigkeit, wie kein anderes Land sie auf so eng begrenztem Raum hervorgebracht hat. Bis zu seiner Trennung von Holland im Jahre 1830 befand es sich künstlerisch freilich in voller Abhängigkeit vom französischen Klassizismus. Auch mit der Aufnahme der Romantik gab die belgische Kunst ihre Beziehung zur französischen keineswegs auf, versuchte jetzt aber innerhalb der übernommenen Gesamtrichtung selbständig zu erscheinen; hatte es in der Blütezeit der historischen Stile doch auch Gelegenheit genug, an seine eigene große künstlerische Vergangenheit, in der altertümelnden Zeit sogar an die vorrubenssche Kunst, wieder anzuknüpfen. Vorübergehend läßt sich bald nach der Mitte des Jahrhunderts sogar ein deutscher Einfluß nachweisen. Im Naturalismus aber kehrt Belgien zu sich selbst zurück; und in der Befreiung von allen historischen Stilen ging es, wenigstens in der Baukunst und im Kunstgewerbe, schließlich allen anderen Ländern voran. Hauptwerke über die belgische Kunst des 19. Jahrhunderts schrieben Lemonnier und Hymans.

Unter den Klassizisten, die schon vor 1830 und dann noch bis über 1850 hinaus die belgische Baukunst beherrschten, stehen zwei Meister voran, die Schüler Perciers und Fontaines (S. 552f.) in Paris gewesen waren: Ludovicus Roelandt (1786—1864), der 1826 das seinerzeit berühmte Universitätsgebäude in Gent mit dem ans Pantheon in Rom erinnernden Säulenrundsaal, 1846 aber den edlen, seine palladianischen Formen in der Schelde spiegelnden Justizpalast in Gent schuf, und Tielman Frans Suys (1783—1861), der überaus fruchtbare Meister, der 1826 die breitgelagerten, gutgegliederten Treibhäuser des botanischen Gartens zu Brüssel trotz ihrer Glas- und Eisenkonstruktion ihre klassischen ionischen Säulenreihen nach außen kehren ließ, 1849 seine prächtige, im italienischen Hochrenaissancestil gehaltene zweitürmige Josephskirche in Brüssel vollendete, endlich aber 1848—53 die Georgskirche in Antwerpen bereits in gotisch gemeintem Stil errichtete.



1. Joseph Poelaerts Justizpalast in Brüssel.

Nach Photographie.



2. Peter J. H. Cuijpers' Reichsmuseum in Amsterdam.

Nach Photographie

Der Hauptbau Brüssels im mittelalterlichen Stil ist Louis van Overstraetens (gest. 1849) geräumige, malerisch gruppierte Marienkirche zu Schaerbeek (1844—50), deren wesentliche Teile den romanischen Stil wieder aufnehmen, während die mächtige, von Strebebogen gestützte Vierungskuppel den Übergang zur Gotik mitmacht. Strenger romanisch erscheint J. van Dijks jüngere Michaelis- und Petrikirche in Antwerpen. Die bürgerliche Spätgotik aber nahm Joseph Schadde (1818—98) in seiner Erneuerung der Antwerpener Börse (1868) und in seinem ansprechenden Bahnhof zu Brügge (1877) wieder auf.

Die meisten Baumeister, die über die Mitte des Jahrhunderts hinaus blühten, begünstigten die italienisch-französische Hochrenaissance; so Alphonse Balat (1818—1905) in seinem wohlgebildeten und reich ausgestatteten Palais des Beaux-Arts (1880) in Brüssel, so Léon Suys (1824 bis 1887), ein Sohn jenes älteren Suys, in seinem üppigen Börsengebäude (1868—73) in Brüssel, so vor allem Joseph Poelaert (1816—79), dessen Hauptbau, der Brüsseler Justizpalast (1866—79; Taf. 58, Abb. 1), eine der gewaltigsten Bauschöpfungen des 19. Jahrhunderts, mit der hochragenden, von Säulen umkränzten Flachkuppel, der schweren, aber nicht schwerfälligen Übereinandertürmung von krönenden Giebeln, Attiken und Simsen, den kräftigen Vor- und Rücksprüngen trotz seiner altassyrischen Erinnerungen und seinen dorischen und ionischen Einzelformen beinahe als selbständige Neuschöpfung eines genialen Meisters wirkt.


Das Haus Henry van de Veldes zu Uccle bei Brüssel. Nach D. Josef. Vgl. Text, S. 648.

Den Stil der französischen Renaissance des Zeitalters Ludwigs XIII. verrät Louis Baeckelmans' (1835—71) malerischer Gerichtshof in Antwerpen (seit 1871). Henri Beyaert (1823—94) aber, der die Nationalbanken in Brüssel und Antwerpen (1879) noch in frühen französischen Renaissanceformen erbaut hatte, vollzog dann die Umkehr zur altflämischen Hochgiebelrenaissance im Backsteinstil mit Hausteineinfassungen. Sein erstes Gebäude dieses Stils war die Belgische Bank in Brüssel; das Zollamt und der Bahnhof in Tournai folgten. Émile Janlet erregte 1878 auf der Pariser Weltausstellung Aufsehen mit seinem in diesem nationalen Stil, der sich nun rasch ausbreitete, gehaltenen „Belgischen Hause". J. J. Ysendyck (1835—1901), der gelehrte Architekt, der ein Werk über altbelgische Bauten herausgab, erneuerte diesen Stil dann besonders in malerischen Rathausbauten, wie denen zu Cureghem, Schaerbeek und Anderlecht; und ein reizender Musterbau dieses Stiles ist Jean Jacques Winders' (geb. 1849) eigenes Haus in Antwerpen.

Gerade in Belgien aber vollzog sich dann der Umschwung zum „absoluten“ Baustil, dessen Formensprache, ohne kunstgeschichtliche Anklänge, nur nach dem Zweck des Gebäudes, nach den Bedürfnissen des Bauherrn und nach der Eigenart des Baumaterials fragt. Belgier ist Henry van de Velde (geb. 1863), der jetzige Direktor der Weimarer Kunstgewerbeschule, der berühmte Baumeister und Kunstgewerbler, der mit den von William Morris in England aufgestellten Grundsätzen Ernst zu machen suchte und seine Anschauungen auch schriftlich verteidigte. Seine Ornamentik besteht meist in frei erfundenen Linienspielen. Musterhäuser seines Eigenstils (in Backstein mit Hausteineinfassungen) stehen z. B. in der Avenue de Longchamp und in Uccle bei Brüssel (Abb. S. 647). Nach seinem Fortzug von Brüssel setzte besonders Victor Horta, allmählich reifer in der Formensprache werdend, diesen Stil in zahlreichen Privatbauten und einigen öffentlichen Gebäuden, wie dem „Maison du Peuple“ (1896—98), erfolgreich fort. Weniger in gebogenen, mehr in strengen geraden Linien als dieser Meister bewegt sich Paul Hankar, dessen Hauptwerke das Haus des Malers Janssen in Brüssel (1896—97) und das Kolonialmuseum in Tervueren sind. Noch Jüngere schließen sich an. Auf gutem Wege scheinen sie zu sein, ob sie aber ihr Ziel erreichen, muß die Zukunft lehren.

2. Die belgische Bildnerei des 19. Jahrhunderts.

Die schaffensfrohe belgische Bildhauerei erfreute sich, den bekannten internationalen Stilwandlungen folgend, auch während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einer gewissen Blüte; aber erst in der zweiten Hälfte dieses Zeitraums erwachte sie, rasch aufsteigend, zu selbständigem Leben; und gegen Ende des Jahrhunderts schien es beinahe, als habe sie die Führung in Europa übernommen. Destrées und Heßling schrieben über sie.

Der neue nationale Aufschwung, der Belgien seit 1830 beglückte, spiegelt sich zuerst in den Werken Willem Geefs (1806—83) wider, die damals realistisch und frisch empfunden erschienen. Sein Bruder Joseph Geefs (1808—85) schuf 1842 das lebensvolle Standbild des Vesalius in Brüssel. Volleres romantisches Leben pulsiert in einigen Werken Eugen Simonis' (1810—82), wie dem gut zusammengehaltenen Reiterdenkmal Gottfrieds von Bouillon auf der Place royale in Brüssel; und auf dem Boden dieser Meister steht im wesentlichen auch Charles Auguste Fraikin (1819—93), der Schöpfer der berühmten kolossalen Erzgruppe Egmonts und Hoorns auf dem Gange zum Richtplatz in Brüssel (1864).

Allmählich nahm dann der Begriff des Realismus greifbare Gestalt an. Wie aus einer anderen Welt erschien 1855 der „nach der Bastonade“ ausgestreckt am Boden liegende Neger Victor van Hoves (1825—91) im Brüsseler Museum. Neues ausdrucksvolles Eigenleben pulsierte in den Büsten Guillaume de Groots (geb. 1839), dessen reckenhafter sitzender Jüngling, der am Bahnhof von Tournai die Arbeit verkörpert, mächtiges Leben atmet. Die Meister dieses Schlages bereiteten den Boden, auf dem die große klassische (nicht klassizistische) belgische Bildnerei des letzten Drittels des Jahrhunderts erwuchs.

An der Spitze dieser Schar würde seinem Alter nach Meunier, der Größte der Reihe, stehen, wenn er sich nicht erst seit seinem 55. Lebensjahr der Bildhauerei gewidmet hätte. An der Spitze steht vielmehr Paul de Vigne (1843—1901), dessen Aufenthalt in Paris erst seine reifsten Schöpfungen, wie die „Unsterblichkeit“ im Brüsseler Museum, die dekorativ realistische Gruppe des „Triumphs der Künste“ vor diesem Gebäude (1880) und das in seinem monumentalen Zusammenschluß fast steif wirkende Denkmal für Breydel und de Coninck in Brügge, zeitigte. Gleichalterig mit Vigne, aber eigenwilliger und kraftvoller als dieser, ist Charles

van der Stappen (geb. 1843), dessen nackte Männergestalten, wie der Jüngling mit dem Degen im Brüsseler, Johannes der Täufer im Antwerpener Museum, ebenso geschmeidig in ihrer Sehnigkeit wie seine Frauenakte von der Art der „schwellenden Woge" im Brüsseler Museum in ihrer Weichheit erscheinen. Berühmt sind seine realistischen Hochreliefs aus dem Arbeiterleben, die schon unter Meuniers Einfluß entstanden.

Schüler Eugen Simonis' (S. 648) waren Jules Dillens (1849—1904), der Meister der modernen Monumentalgruppe der „Gerechtigkeit" am Brüsseler Justizpalast, Jacques de Lalaing, der Urheber des Waterloodenkmals (1890) auf dem Hauptfriedhof zu Brüssel, Isidore de Rudder, der Schöpfer der anmutig-realistischen Kinderfütterungsgruppe „Das Nest" im Antwerpener Museum, und Thomas Vinçotte (geb. 1850), dessen Parkgruppe „Der Pferdebändiger" (1885) an der Luisenallee und dessen Flachrelief „Die Musik" an der Fassade des Museums in Brüssel ihn als rassigen Künstler zeigen.



Die Sühne. Gruppe von Jules Lagae im Museum zu Gent. Nach Photographie.

Abermals neues, schwellend realistisches und doch an Rubens und Michelangelo zugleich erinnerndes Leben hauchte Joseph Lambeaux (geb. 1852; Schrift von Teirlinck) der belgischen Bildhauerei ein. Zahm ist noch sein Jugendwerk „Der Kuß" (1880) im Antwerpener Museum; bald aber kannte er in bacchischen und faunischen Darstellungen, wie „La folle chanson" (1884) in Brüssel, „L'ivresse" (1893) usw., keine Grenzen mehr. Die „Ringer" des Brüsseler Museums gehören zu den muskulösesten Männergestalten der Kunst. Leidenschaftlich bewegt ist sein großes Relief „Die menschlichen Leidenschaften", das 1895 herauskam. Lambeaux verwandt in der Darstellung stürmischen Lebens, wenngleich schlanker und ruhiger in der Formengebung, stilvoller in der Haltung, ist Victor Rousseau (geb. 1861; Schrift von des Ombiaux), dessen Marmor-Demeter im Brüsseler Museum groß empfunden ist, während seine Reliefbildwerke manchmal etwas von Rodinscher Gesamtempfindung atmen. Schüler Lambeaux' aber war Jules Lagae (geb. 1862), dessen Darstellungen aus dem Leben der Nordseefischer, wie die packende Gruppe „Die Sühne" im Genter Museum (Abb.), nach altflämischer Kraft, Natürlichkeit und Herzlichkeit streben.

Moderner als sie alle erscheint Constantin Meunier (1831—1904), dem z. B. Lemonnier, Treu und Scheffler besondere Schriften gewidmet haben. Meunier war bereits der modern-realistische Stimmungsmaler des Bergmannslebens des „Borinage" geworden, als er um 1886 mit seinem Bronzebild des Hammerschmiedes zur Bildhauerei, seiner Jugendkunst, zurückkehrte. Rasch entwickelte er sich nun in seinen verschiedenen Arbeiterbronzen, die hier und da, wie im „Schlagwetter" des Brüsseler Museums, zu ergreifenden Gruppen verbunden, hier und da, wie im „verlorenen Sohn" der Berliner Nationalgalerie, zu idealen Nacktdarstellungen verwertet wurden, zu einem der selbständigsten und größten Bildhauer des 19. Jahrhunderts.

Seine Bedeutung liegt wohl zum Teil gerade in der Entdeckung der Arbeiterwelt für die Bildhauerei. Seine Größe aber liegt in seiner individuellen und doch vor allem typischen Erfassung dieser volkstümlichen Gestalten und in der meisterhaft plastischen, bei vollstem Formenverständnis breiten und zugleich ruhigen Wiedergabe der Oberfläche des Nackten wie der Gewänder. Von seiner großgeplanten Reliefdarstellung „Die Arbeit“ sind nur einzelne Reliefs, wie die des Brüsseler (Abb.) und des Luxembourg-Museums, fertig geworden. Zu den schönsten Einzelgestalten des Meisters aber gehören noch „Der Puddler“ des Brüsseler und „Der Lastträger“ des Antwerpener Museums, zu den schönsten Gruppen noch seine köstliche



Die Heimkehr der Bergleute. Relief von Constantin Meunier im Museum zu Brüssel. Nach Photographie.

Pferdeschwemme im neuen Nordwestviertel zu Brüssel. Jedenfalls bezeichnet Meunier einen selbständigen Höhepunkt realistischer und doch stilvoller Bildhauerei.

Als Vertreter einer noch jugendlicheren Moderne sind der mystisch angehauchte Jules Gaspard (geb. 1864), der ein Schüler Lambeaux' war, und van der Stappens Schüler George Minne (geb. 1867) zu nennen, der seltsame, tiefgründige, von der Gotik beeinflußte und aus sich heraus neuschaffende Stilist, dessen scharf architektonisch konstruierte, lebhaft bewegte Gestalten sich nach festen Raumgrenzen zu sehnen scheinen. Meier-Graefe hat ihn ausführlich gekennzeichnet. Am besten vertreten ist er im Folkwang-Museum zu Hagen, das auch seinen traumhaften Brunnen besitzt, auf dessen Rand fünf hagere Jünglingsgestalten stehen.

3. Die belgische Malerei des 19. Jahrhunderts.

Auch die belgische Malerei des 19. Jahrhunderts, über die namentlich Lemonnier, Rooses, Hymans geschrieben haben, nimmt erst seit 1830 einen Aufschwung, der ihrer großen

Vergangenheit würdig ist. Während des ersten Drittels des Jahrhunderts beherrschten sie die Klassizisten der Davidschen Richtung, die noch in Paris studiert hatten, wie Matthias van Brée (1773—1839) und François Josephe Navez (1787—1869). Der Umschwung vollzog sich gleich 1830, als neben der langweiligen „Athalie" Navez' (Brüsseler Museum) der realistisch-koloristische, wenn auch theatralische „Opfertod des Bürgermeisters von Leiden" (Utrechter Museum) des jüngeren Antwerpeners Gustaf Wappers (1803—74) ausgestellt war. Der Sieg der neuen romantischen Richtung, die Wappers freilich auch in Paris an der Sonne Delacroix' hatte reifen lassen, war vollständig. Wappers begründete die neue belgische Historienmalerei, die rasch einen Triumphzug durch Europa antrat. Zu seinen Hauptbildern gehören sein Aufstandsbild (1835) und sein flüssiger komponiertes und gemaltes, aber konventionelleres Bild Karls I. vor seiner Hinrichtung im Brüsseler Museum. Dann kam Nicaise de Keyser (1813—87; Schrift von Hymans), der sich 1836 mit seiner „Sporenschlacht" (Museum von Courtrai) die Sporen erwarb; und in langer Reihe folgten seine Bilder aus der Welt- und Kunstgeschichte in der Art Delaroches bis zu seiner in hergebrachter Weise an Rafaels „Schule von Athen" anknüpfenden „Schule von Antwerpen" im Antwerpener Museum.

Dieser theatralisch bewegten Richtung der koloristisch-realistischen Schule Belgiens gegenüber vertraten Eduard de Bièfve (1809—82) und Louis Gallait (1810—87) in „Historienbildern" der gleichen Art bei ruhigerer und natürlicherer Anordnung die Stoff- und Kostümmalerei. Beide Meister traten 1841 an die Öffentlichkeit, jener mit dem „Kompromiß des niederländischen Adels", dieser mit der „Abdankung Karls V." Beide Bilder waren in Paris gemalt, beide hängen im Brüsseler Museum, beide warben auf einem gemeinsamen Siegeszuge durch Deutschland für die Vorherrschaft der belgisch-französischen Kunst. Ihre einheitliche, wenn auch bräunliche Farbenpracht schien höchstem Kennen und Können entsprossen. Gallaits Ruhm hielt sich länger als der Bièfves. Berühmte Gemälde Gallaits sind z. B. noch „Egmont und Hoorn" im Tournaier, „Johanna die Wahnsinnige" im Brüsseler Museum und „Egmonts letzte Augenblicke" in der Berliner Nationalgalerie.

Wieder in etwas anderer Art spiegelte der französische „Realismus" sich in Delaroches Brüsseler Schüler Jean François Portaels (1818—95) wider, dessen breitere Malweise ihn, als er 1863 Direktor der Brüsseler Akademie geworden war, zum Führer der Jugend zu moderneren Zielen machte.

Schüler Wappers' in Antwerpen aber waren Charles Verlat (1824—90), der vielseitige Historien-, Tier- und Bildnismaler, der lange in Paris lebte und eine Zeitlang in Weimar angestellt war, und Ferdinand Pauwels (1830—1904), der schulbildend in Deutschland wirkte, wo er 1862 Professor der Weimarer Kunstschule, 1876 der Dresdener Kunstakademie wurde. Seine besten und farbenfeurigsten Schöpfungen sind seine „Witwe Arteveldes" im Brüsseler Museum und die Wandgemälde der „Hallen" von Yperen, deren ruhige, ja archaisch strenge Kompositionsweise bereits Leysschen Einfluß verrät.

Einsam zog Antoine Joseph Wiertz (1806—65) neben diesen Planeten der französischen Sonnen seine eigenen Bahnen. Fast alle seine Werke befinden sich im Wiertzmuseum zu Brüssel. Wiertz strebte danach, den Ruhm Rubens' und Michelangelos in sich zu vereinen. Er malte Riesenbilder voll wuchtigen Lebens, wie den „Kampf um die Leiche des Patroklus", die „Auflehnung gegen Hölle und Himmel", den „Triumph Christi"; aber er malte auch auf realistische Täuschung berechnete Sensationsbilder, wie die „Cholera", den

Selbstmörder und „Hunger, Wahnsinn und Verbrechen". In einigen Beziehungen erscheint er als der belgische Fueßli. Seine künstlerische Kraft aber entsprach doch weder den hohen noch den niedrigen Flügen seiner ausschweifenden Phantasie.

Zu eigenem Wollen und Können hingegen rang sich auch ein Wappersschüler hindurch, der als der nationalste belgische Maler dieses Zeitraums erscheint: **Henri Leys** (1815—69), der, wie de Bosschère gezeigt hat, von dem Antwerpener Schulstil erst zum breiten Helldunkel Rembrandts hinüberstrebte, ehe er zur niederländischen Kunst der strengeren Zeit vor Rubens und Rembrandt zurückkehrte. Sein archaischer malerischer Stil, der durch strenge, manchmal trockene Linienführung und volle, von goldigem Galerieton zusammengehaltene



Die dreißigtägige Messe. Gemälde von Henri Leys im Museum zu Brüssel. Nach Photographie.

Farbenglut wirkte, kam schon 1845 in seiner „Wiederherstellung des Antwerpener Gottesdienstes" im Brüsseler Museum zum Durchbruch und erreichte seine Höhe in Bildern wie der „dreißigtägigen Messe" derselben Sammlung (Abb.), wie „Dürer in Rotterdam" (1857) in der Berliner Nationalgalerie, vor allem aber in den großen, ernsten, zeichnerisch geschlossenen und malerisch farbenprächtigen Fresken (1855) seines eigenen Speisesaals, die ins Rathaus von Antwerpen übertragen wurden, und den vier großen Wandbildern aus der Geschichte Antwerpens (1864—69), die den Hauptsaal dieses Rathauses schmücken.

Merkwürdig bleibt daneben eine Sonderrichtung der belgischen Wandmalerei, die sich seit der Antwerpener Ausstellung von 1859 an dem deutschen Kartonstil von Cornelius bis Bendemann begeisterte. Die Hauptvertreter dieser Richtung, der Herm. Riegel ein besonderes Buch widmete, waren zwei Schüler de Keysers, **Godefroi Guffens** (1823—1901) und **Jan Swerts** (1825—79), der als Akademiedirektor in Prag starb. Ihre bedeutendsten gemeinsamen Werke in dem Belgien fremden Idealstil waren die Fresken in der Kirche Saint Nicholas

bei Antwerpen, in der Georgskirche zu Antwerpen und im Schöffensaal zu Ypern. Sie waren nicht bedeutend genug, einen neuen Stil zu schaffen. Uns aber vergegenwärtigen sie immerhin die werbende Kraft der deutschen Idealkunst jener Tage.

In völlig entgegengesetzten Gleisen bewegte sich Charles de Groux (1825—70), der als ausgesprochener realistischer „Armeleutemaler" mit breit und malerisch hingesetzten Sittenbildern, wie der „Armenbank" der Sammlung Behrens in Hamburg und dem „Trunkenbold" des Brüsseler Museums, begann, um 1860 mit seiner „Predigt" derselben Sammlung zur Geschichtsmalerei zurückzukehren. Seine Wandbilder in den „Hallen" zu Ypern, die Pauwels fortsetzte, zeichnen sich durch die realistische Auffassung der inneren Beziehungen der Gestalten zueinander aus.



Abendgebet. Gemälde von Eugène Laermans in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 655.

Dieser ganzen belgischen Historienmalerei gegenüber blühte die volkstümliche Sittenmalerei bieder und tüchtig unter den Händen Jean Baptiste Madous (1796—1877) und Ferdinand de Braekeleers (1792 bis 1883), um sich mit dessen Sohn Henri de Braekeleer (1830—88) zu malerisch reizvollen Darstellungen aus dem häuslichen Leben zu erheben. Die belgischen Maler der eleganten Welt aber, die Paris als ihre Heimat ansahen, wie Florent Willems (1823—1905), Gustave de Jonghe (1828—93) und namentlich Alfred Stevens (1828—1906; Schriften von Lemonnier, von Lambotte), übertrafen in der Wiedergabe schillernder Seidenkleider und schimmernder Teppiche alle ihre Zeitgenossen.

Die Tiermalerei hatte in Eugène Verboeckhoven (1799—1881) einen vielbewunderten, scharf beobachtenden, wenn auch mehr aufs einzelne als auf den künstlerischen Zusammenhang des Ganzen gerichteten Hauptvertreter, dessen berühmter Schüler Alfred Verwée (1838—95) seine Tierstücke bereits mit modernerer Weichheit und Helligkeit ausstattete. Verwées Altersgenosse Jan Stobbaerts (geb. 1838) hingegen war ein urwüchsiger, derb und malerisch empfindender Meister, dessen Stallbild im Brüsseler Museum, wie Hymans sagt, „den flämischen Geist in seiner ganzen Freimütigkeit zum Ausdruck bringt".

Die belgische Landschaftsmalerei schlug erst unter den Händen Théodore Fourmois' (1814—71), dessen „Wassermühle" im Brüsseler Museum noch heute wirkt, eine nationale

Richtung ein, die in Hippolyte Boulenger (1834—74), dem Begründer der Schule von Tervueren, dem belgischen Barbizon, ihren ersten Höhepunkt erreichte. Der berühmteste ältere Seemaler Belgiens, Paul Jean Clays (1817—1900), war in Paris Schüler Gudins gewesen. Selbständiger und realistischer aber entwickelte Louis Artan (geb. 1837) sich zu einem der besten Darsteller der grauen Nordseeküste Belgiens.

Die neue, aufhellende, unmittelbarer auf die Natur eingehende Richtung der Malerei beginnt in Belgien wie in Holland um 1870; und die französischen Einflüsse kommen hier wie dort, vielfach durch nationale Gegenströmungen abgelenkt, mehr sprungweise als in gleichmäßigem Verlaufe zum Durchbruch.

Zunächst machen sich die Nachwirkungen der altertümelnden Leysschen Kunst namentlich in den Historienbildern Albert de Vriendts (1843—1900) geltend, zu deren besten sein Marien-Triptychon in der Frauenkirche zu Antwerpen, seine Jakobäa von Baden im Lütticher Museum und seine Wandbilder aus der Geschichte Flanderns im Ratssaale zu Brügge gehören. Dann folgte Alfred Cluysenaer (1837—1902), ein Schüler Cogniets in Paris (S. 569), mit seinen heller und flüssiger gemalten geschichtlichen Wandbildern in der Genter Universität (1874) und seinem „Canossa" (1878) im Brüsseler Museum, trat Alexander Struys (geb. 1852), nachdem er in Deutschland die Wartburg mit Fresken geschmückt, mit so breit hingesetzten und tiefempfundenen Sittenbildern wie dem „Broterdienst" (1887) im Antwerpener, der „Spitzenklöpplerin" und dem „Krankenbesuch" (1893) im Brüsseler, dem „kranken Kinde" („Hoffnungslos") im Genter Museum hervor. Von Portaels Schülern zeichnete Eduard Agneessens (1842—85) sich durch prächtige Bildnisse, Émile Wauters (geb. 1846), der sich in Paris weitergebildet hatte, durch schlicht und groß „gemalte", frisch und licht, aber doch noch farbig aufgefaßte Bildnisse, Geschichts- und Sittenbilder aus wie den „Wahnsinn Hugo van der Goes'" im Brüsseler Museum, erzielte Léon Fréderic (geb. 1856) seine Erfolge durch die kecke Vereinigung hell, aber fest durchmodellierter menschlicher Gestalten mit frisch gesehenen landschaftlichen Hintergründen, wie in seinem „Bach", der die Wellen als realistische Kindergestalten verkörpert. Frans von Leemputten (geb. 1850) malte Volks- und Straßenbilder mit hellen, wenn auch noch nicht impressionistisch gesehenen landschaftlichen Gründen. Jan van Beers (geb. 1852) aber ging in Paris von der großen belgischen Historienmalerei zu pikanten Sittenbildchen über, die in ihrer feinen Durchführung das Entzücken der Laien bildeten.

An der Spitze der wirklichen Moderne erscheint auch in Belgien ein Satiriker und Graphiker, Félicien Rops (1833—93; Bücher von Ramiro, von Blei), der die ersten seiner geistreichen, wenngleich rücksichtslosen Lithographien im „Uylenspiegel" drucken ließ, aber auch zahlreiche fein und scharf charakterisierende Radierungen und einige Gemälde, wie die abstoßende „Absinthtrinkerin", schuf.

Von den eigentlichen Malern wirken zuerst entschieden modern Charles Hermans (geb. 1839), dessen soziales Pariser Straßenbild „Beim Morgengrauen" (1875), das schließlich der belgische Staat ankaufte, schon die Kenntnis der Forderungen Manets voraussetzt, Henri Luyten (geb. 1859), dessen „Kampf ums Dasein" und „Kinder des Meeres" (Brüsseler Museum) realistisch-sinnbildliche Verkörperungen sozialer Fragen sind, und Charles Mertens (geb. 1863), dessen „Szene aus Seeland" ebendort ein nebeliges Freilichtbild ist. Als Landschafter folgte Émile Claus (geb. 1849; Schrift von Lemonnier), von dessen sonniger Freilichtmalerei schon seine „Fähre" in Dresden eine gute Vorstellung gibt, während Frans

Courtens (geb. 1853), unabhängig vom französischen Impressionismus, sonnig durchleuchtete, ungemein breit und flott hingesetzte Landschaften mit natürlich wiedergegebenen Prachtbäumen zu malen liebt.

Dann kommen Jacques de Lalaing, der Bildhauer, dessen stilgroße und doch naturwahre Gemälde, wie der Jäger der Urzeit im Brüsseler Museum, an den Engländer Watts erinnern, und die übrigen Neuidealisten und Symbolisten, wie Ferdinand Khnopff (geb. 1858), der geistvolle, oft wunderliche Maler und Graphiker, wie Jean Delville (geb. 1867), der Gründer des Cercle idéaliste (1896) in Brüssel, und Auguste Lévéque, dessen Kentaurenkampf im Lütticher Museum an Böcklin und Stuck erinnert, diese Meister aber an leidenschaftlichem realistischen Können übertrifft.

Den eigentlichen französischen Impressionisten auf belgischem Boden, wie James Ensor (geb. 1860), Henri Evenepoel (1872—99; Buch von Lambotte), Alfred Bastien (geb. 1873), stehen zum Teil selbständigere moderne Landschafter, wie Courtens' und Artans Schüler Victor Gilsoul (geb. 1867) und Albert Baertsoen (geb. 1860) mit seinen breiten, stillen Bildern, zur Seite. Den Pointillismus Seurats aber vertritt Theo van Rysselberghe (geb. 1862) in folgerichtigster und geschicktester Weise. Als modern-flämische Meister im eigentlichen Sinne können wir Josef Leempoels (geb. 1867) mit seiner Rückkehr zur altflämischen Durchbildung aller Einzelheiten bei etwas absichtlicher Betonung des seelischen Gehaltes seiner Darstellungen, und Eugène Laermans (geb. 1864; Schrift von Vanzype) bezeichnen, der aus der Lehre Portaels in die Schule des alten Pieter Brueghel (S. 173) zurückkehrte und in seinen altertümlich gezeichneten, meist bewegte Volksmenge im Freien darstellenden Bildern, wie dem „Abendgebet" in Dresden (Abb. S. 653), doch äußerst moderne, breite und feurige, stimmungsvoll von verhaltenen Lichtstrahlen durchglühte Farbenwirkungen zu erzielen weiß.

VI. Die holländische Kunst des 19. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die holländische Baukunst des 19. Jahrhunderts.

Holland, das stille, träumerische, von den Dünen der Nordseeküste umkränzte Flachland, hatte, nachdem Belgien sich von ihm getrennt, Einkehr bei sich selbst gehalten. Nur durch seinen Kolonialbesitz im fernen östlichen Weltmeer, aus dem die Prachtinsel Java wie ein immergrünes Märchenparadies alpenhoch auftaucht, blieb das Königreich der Niederlande, einer Großmacht gleich, mit dem Weltverkehr verknüpft. Seine Kunst, die sich während der ersten Hälfte des Jahrhunderts schlecht und recht, ohne große Sonderregungen, von der Zeitströmung mittreiben ließ, erwachte erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu neuem selbständigen Leben, das sich seiner großen künstlerischen Vergangenheit wenigstens in der Baukunst und der Malerei würdig erwies. Eine kunstgeschichtlich belangreiche Bildnerei hat Holland in diesem Zeitraum nicht hervorgebracht.

Während der Zeit der Zugehörigkeit Belgiens zu Holland (1815—30) war jener belgische Klassizist Tielman Frans Suys (S. 646) als Hofbaumeister auch in Holland tätig. Er baute z. B. eine lutherische Kirche in Amsterdam und eine katholische Kirche im Haag.

Als Holland sich nach 1850 auf sich selbst besann, kehrte es fast ausschließlich zum alteinheimischen Backsteinbau mit Hausteineinfassungen zurück, nahm sich aber, wie Cornelis Outshoorns „Paleis voor Volksvlijt" in Amsterdam (1855—64) zeigt, auch schon früh des modernen Glas- und Eisenbaues an.

Im Backsteinbau war man sich einig, an altholländische Formen anknüpfen zu müssen; die eine Schulrichtung, an deren Spitze Gugel stand, bevorzugte die Renaissance des 16. und 17. Jahrhunderts, die andere, deren Führer Peter Cuijpers (geb. 1827) war, kehrte zur Gotik zurück, die im Kirchenbau mit oberdeutschem Einschlag verwertet, in weltlichen Bauten aber der holländischen Renaissance genähert wurde. Gugels Stil spricht sich am geschmackvollsten in dem neuen Universitätsgebäude zu Utrecht (1894) und in den Landhäusern des Agnetaparks zu Delft aus; und Vrijmans neues Universitätsgebäude in Groningen schließt sich dieser Richtung verständnisvoll an.

Cuijpers, der in Antwerpen studiert hatte, vollendete z. B. 1868 die feine gotische Kirche in Eindhoven und war 1875 bei der Wiederherstellung des Domes zu Mainz tätig; seine frühgotischen kirchlichen Hauptwerke sind die Jakobskirche im Haag und die Herz Jesu-Kirche in Amsterdam. Weltberühmt aber wurde er durch die Erbauung des mehr stilechten als zweckentsprechenden, machtvoll aufgebauten und gegliederten Reichsmuseums zu Amsterdam (1877—85; Taf. 58, Abb. 2), dessen Schmuckteile die Formensprache des Mittelalters und der Renaissancezeit verbinden; und in ähnlichem Stile ist sein Amsterdamer Hauptbahnhof (1889) gehalten.


Ein Treppenhaus Hendrik Petrus Berlages im Haag. Nach Berlages „Gedanken“.

Als andere holländische Bauten mittelalterlichen und zugleich neuniederländischen Stiles sind Nicolas Molenaers frühgotische Marienschule im Haag, C. A. Peters spätgotisches Postgebäude daselbst und J. Gosschalks freigotischer Bahnhof in Groningen zu nennen. J. Verheuls neue protestantische Kirche im Haag steht in der großzügigen Zusammenfassung ihrer rundbogigen Fenstergruppen und der flächigen Schmucklosigkeit ihrer Hauptwände schon im Übergang zum modernen außergeschichtlichen Baustil.

Diese modernste Baukunst, die, jede Scheinarchitektur verschmähend, den Raum im Grundriß und Aufbau nach seiner inneren Zweckmäßigkeit und natürlichen Konstruktionsgesetzen gestalten, die Schönheit in den Verhältnissen suchen, den Schmuck aus den natürlichen Eigenschaften des Materials ableiten will, hat in Holland in Hendrik Petrus Berlage (geb. 1856) einen hervorragenden Vertreter, der seine Gedanken über Stil auch mit der Feder verteidigt hat. Seine Hauptbauten sind die für ihren Zweck fast zu ernst und trotzig dreinschauende Neue Börse zu Amsterdam (1903 vollendet), ein Geschäftshaus im Haag mit doch noch romanisch wirkenden Einzelmotiven (Abb.), ein anderes in Leipzig und reizende Villen bei Amsterdam, beim Haag und bei Groningen, die zu den besten Neuschöpfungen im Sinne William Morris' gehören.

Die jüngeren holländischen Meister dieses Stiles herzuzählen, ist hier nicht der Ort; doch sei auch an städtische Wohnhäuser dieses freien Stils erinnert, wie sie z. B. Joh. Matters im Haag, E. Cuypers in Amsterdam geschaffen haben. Näheres findet man schon in Josefs „Geschichte der Baukunst“.

2. Die holländische Malerei des 19. Jahrhunderts.

Wenn Holland in der ersten Hälfte dieses Zeitraums auch keine Maler besaß, die es zu dauernder europäischer Berühmtheit brachten, so fehlte es, wie Marius gezeigt hat, damals doch nicht an Meistern, die aus dem Klassizismus und der Romantik in die neue Blütezeit der holländischen Malerei, die vor der Tür stand, vorauswiesen. Bilder aller namhaften holländischen Maler des 19. Jahrhunderts findet man im Reichsmuseum und im Stadtmuseum zu Amsterdam, manche aber auch z. B. im Teylerschen Museum zu Haarlem und im Gemeindemuseum des Haag und im Museum Boymans zu Rotterdam.

Aus der klassizistischen Zeit darf der Geschichts- und Bildnismaler Jan Willem Pieneman (1770—1853) als Leiter des jüngeren Geschlechts, darf der Sittenmaler Cornelis Kruseman (1797—1857) als Lehrer so beliebter Kleinmaler der romantischen Zeit wie des galanten David Joseph Bles (1821—99) und des altjüngferlichen Alexander Hugo Bakker-Korff (1824—56) nicht vergessen werden. Augustus Allebé (geb. 1838) aber malte altmodisch-novellistische Vorgänge bereits in der breiteren und einheitlicheren Art, die die neue Zeit verkündet.

Die holländischen Landschafts- und Tiermaler der klassizistischen Zeit schlossen sich zunächst eng an Vorbilder der klassischen Holländer des 17. Jahrhunderts, wie Potter, Vermeer van Delft und Ruisdael, an. Selbständiger verwerteten schon in der romantischen Zeit die Vertreter dieser Fächer ihre Kenntnis der Alten. Hendrik van de Sande Bakhuijzen (1795—1860), der Landschaften und Tiere, Bartholommeus Johannes van Hove (1790—1880), der Landschaften und Stadtbilder malte, Andreas Schelfhout (1787—1870), der Maler harter Küsten- und Winterlandschaften, Johannes Christian Schotel (1787—1838) und Louis Meijer (1809—66), die Schöpfer nicht minder harter, aber mit großer Sachkenntnis gemalter Seestücke, gehörten zu den beliebtesten Malern ihrer Zeit. Barend Cornelis Koekkoek (1803—62) war in seiner kraftvollen zeichnerischen Art, die den Bau prächtiger Eichbäume unwiderstehlich veranschaulicht, sogar schon ein wirklicher Meister; Wijnand Jan Joseph Nuijen (1813—39) malte Ruinenlandschaften von echt romantischer Stimmung, und Johannes Warnardus Bilders (1811—90) war bereits ein Landschaftsmaler, der die Natur mit eigenen Augen anzusehen wagte.

Nun kam die neue Zeit, die jedes literarische Motiv, jedes sachliche Interesse aus guten Gemälden ausgeschieden, nur das Malerisch-Wirksame als solches dargestellt sehen wollte. Die holländische Malerei, die eine Zeitlang, obgleich sie Manets und Monets Impressionismus noch verschmähte, für den Inbegriff guter moderner Malerei galt, war in dieser Richtung selbständig vorangegangen. Maßgebend wurde die „Haager Schule", in der es sich fast nur um Ausschnitte aus der Landschaft oder aus Binnenräumen mit ihrem zufälligen Inhalt handelt.

Im Übergang zu ihr steht Bakhuijzens Schüler Willem Roelofs (1822—97), der die Richtung der Schule von Barbizon (S. 573 ff.), obgleich diese selbst von den alten Holländern lebte, als solche nach Holland zu tragen suchte. Der Vorzug der neuen Haager Schule bestand eben darin, daß sie den Umweg über Paris vermied.

Noch im Übergang zum französischen Impressionismus Monets steht selbständig Johan Barthold Jongkind (1819—91), der im Haag Schelfhouts, in Paris Eugène Isabeys (1804—86), des zur Schule von Barbizon hinüberleitenden See- und Landschaftsmalers, Schüler gewesen war, bald aber als einer der ersten das atmosphärische Leben vor der Natur

selbst seinem wirklichen Helligkeitswerte nach zu sehen und wiederzugeben lernte. Die französischen Impressionisten erkannten ihn als ihren Lehrmeister an. Seine Bilder, die manchmal an Bilder Corots erinnern, sind in öffentlichen Sammlungen selten, wenngleich er im Stadtmuseum und im Reichsmuseum zu Amsterdam sowie im Museum Boymans zu Rotterdam vertreten ist. Seine Radierungen aus den fünfziger und sechziger Jahren reihen sich den allermodernsten an.

Die eigentliche „Haager Schule", die natürlich für Rembrandt schwärmte, verwertete die von ihm stammenden Helldunkelanregungen mit moderner Selbständigkeit. Ihr ältester Meister ist Johannes Bosboom (1817—91), der fast nur das Innere katholischer und protestantischer Kirchen, dieses aber so breit und sicher, so farbig und so helldunkel malte, daß



Die frugale Mahlzeit. Gemälde von Jozef Israels im Museum zu Glasgow. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München.

er als Bahnbrecher einer neuen Richtung anerkannt wurde. Sieben Jahre jünger als er war Jozef Israels aus Groningen (geb. 1824), der „holländische Millet", dem kein Geringerer als Max Liebermann einen begeisterten Aufsatz widmete. Israels gilt als das Haupt der holländischen Schule des 19. Jahrhunderts. Erst seit seiner Übersiedelung nach dem Haag (1869) hat die „Haager Schule" die Führung in Holland übernommen. Sachlich malte Israels, nachdem er sich selbst gefunden, nur noch schlichte Darstellungen aus dem Volksleben, namentlich aus dem Leben der Schiffer und Fischer des holländischen Küstenlandes, dem er vorzugsweise Vorgänge entlehnte, die lyrisch-elegische Stimmungen auslösten; und er stellte sie, von goldigerem zu immer lichterem Helldunkel fortschreitend, mit leichter, ja flockiger Pinselführung in jenem Zauberlicht Rembrandts dar, das uns den schlichtesten Gegenständen gegenüber in eine märchenhafte oder mystische Traumstimmung versetzt. „Allein auf der Welt" (Reichsmuseum), „Heimkehr von der Arbeit", „Muttersorgen": solche Titel sagen genug. Auch die „frugale Mahlzeit" im Museum zu Glasgow (Abb.) zeigt Israels' beste Eigenschaften. Selbstverständlich aber malte er auch feinempfundene Bildnisse, wie die des Reichsmuseums in Amsterdam.

An der Spitze der Haager Landschaftsschule stehen die drei Brüder Maris. Jakob Maris (1837—99) war ihr eigentlicher Begründer. Kein Maler hat die Eigenart der stillen, unter halb von weißen Wolken verhülltem Himmel träumenden holländischen Städte, des schimmernden, von Muschelfischern belebten holländischen Strandes, der spiegelglatten dunklen Kanäle mit ihren von Pferden gezogenen „Schuten" und des grünen, von beschaulichen Rindern belebten Weidelandes (Abb.) so zartfarbig, so weich und stimmungsvoll wiedergegeben wie er. Matthys Maris (geb. 1839), der nach London zog, suchte besondere poetische Stimmungen in mehr sittenbildlich ausgestatteten Naturbildern zu verkörpern (der „Schmetterling", „Siska", die „vier Mühlen"). Willem Maris (1844—1910) schloß sich enger an Jakob an, bevorzugte aber namentlich die weitgedehnten Viehweiden, die er mit warmem goldenen Sonnen-



Weidelandschaft von Jakob Maris in Privatbesitz (Amerika). Nach Photographie.

licht erfüllte. Nahe verwandt war diesen Meistern Anton Mauve (1838—88), der seine meist melancholisch gestimmten holländischen Landschaften mit wunderbaren ruhigen Farbenharmonien, die ihresgleichen suchen, zu beseelen wußte. Das Amsterdamer Reichsmuseum besitzt zehn Bilder seiner feinfühligen Hand. Kräftiger und kecker, flotter und breiter setzte Roelofs Schüler Hendrik Willem Mesdag (geb. 1831) ein, der dem gelbgrauen Küstenmeer seiner Heimat in Regen und Sonnenschein nie gesehene Reize zu entlocken wußte, übrigens auch tüchtige Bildnisse malte. Schon seine fünf Bilder des Reichsmuseums zeigen ihn von seinen besten Seiten. Als lichtfreudige Maler holländischer Viehweiden, Küsten- und Waldlandschaften aber schließen sich auch Johannes Hubertus Leonardus de Haas (geb. 1832), Johannes Weißenbruch (1822—80), Paul Joseph Constantin Gabriel (1828—1903) und Theophil de Bock (1851—1905) diesen Klassikern der „Haager Schule" an.

Eine andere Reihe der Haager Maler, die übrigens meist durch die Pariser oder die Antwerpener Schule hindurchgegangen, stellen vorzugsweise Innenräume dar, in denen frisch aufgefaßte menschliche Gestalten manchmal zur Hauptsache werden. Großer Beliebtheit erfreuen

sich Christoffel Bisschops (1828—1904) farbenfrische und doch von lichtem Helldunkel zusammengehaltene friesische Sittenbilder, und viel begehrt sind auch Albert Neuhuys' (geb. 1844) Gemälde, die Israelssche Vorwürfe mit Marisschem Vortrag veranschaulichen.

Außerhalb der Haager Schule stehen einige Hauptvertreter der jüngeren holländischen Bildnismalerei, wie Therese Schwartze (geb. 1852), der holländische Kritiker ihre Münchener Studien unter Piloty und Lenbach verdenken, und Pieter de Josselin de Jong (geb. 1861), dessen lebendig aufgefaßte und weich hingesetzte Bildnisse zu den reizvollsten der Neuzeit gehören.

Der Haager Schule den Rücken aber kehrten Georg Hendrik Breitner (geb. 1857; Aufsatz von Vogelsang), der Soldaten-, Reiter-, Pferde- und Straßenbilder von impressionistischer Breite mit meisterhafter Beherrschung der aus dem Helldunkel hervorgeholten lebendigen Formenwelt auf die Fläche zaubert, und Jozefs Sohn Isaac Israels (geb. 1865), dessen Soldaten- und Straßenbilder das Augenblicksleben in flimmernder Farbigkeit wiederzugeben suchen.

An der Spitze der jungen Amsterdamer Schule, die sich neue und zum Teil wieder alte Ziele gesteckt hat, steht der geistvolle Kunstschriftsteller, Maler und Radierer Jan Veth (geb. 1864; Aufsatz von Jolles), der, ähnlich wie Berlage in der Baukunst, den Schein wieder durch das Wesen zu ersetzen strebt. Als Bildnismaler schwebt ihm wohl Holbeins Kunst vor; und wenn die Schlichtheit des Vortrags bei ihm auch manchmal zur Trockenheit wird, so fesseln seine gemalten und radierten Bildnisse uns doch immer durch die innerliche und unmittelbare Erfassung der dargestellten Persönlichkeiten. Anton Derkinderen (geb. 1859) schwärmt gar für Schwind, und seine Fresken im Rathause zu Herzogenbusch haben einen präraffaelitischen Anstrich. In anderen Werken seiner Hand herrscht exotischer, aus dem fernen Osten herüberwehender Duft. Vincent van Gogh (1853—90; Schrift von Meier-Graefe), der zum Franzosen wurde (S. 580), hat seine eigenwillige, in verzehrendem Ringen geborene neue Kunst, die sich mit einem großzügig-geistvollen Auszug aus der Formen- und Farbensprache der Natur begnügen zu müssen meinte, mit frühem Tode gebüßt. Seine gesammelten Briefe eröffnen tiefe Blicke in die künstlerischen Probleme, für die er eintrat.

Mit einer absichtlich exotisch, zugleich ornamental, symbolistisch und kunstgewerblich wirkenden Künstlergruppe schließt die holländische Kunst des 19., beginnt die des 20. Jahrhunderts. An ihrer Spitze steht Jan Toorop, der, 1860 auf Java geboren, in Holland, Belgien, Paris und London zum Künstler erzogen, in allen Manieren der Zeit gute Bilder geschaffen, bis er seinen eigenen symbolistisch-ornamentalen Stil fand, der die tiefsten Lebensrätsel („Die Sphinx", „Tod, wo ist dein Stachel?", „Ländliche Dreieinigkeit") bei sicherstem Formenverständnis in rhythmischen Linienflüssen zu lösen gedachte. Johan Thorn Prikker (geb. 1869), dessen Hauptwerk ein dekoratives Wandgemälde in einem Haager Privathause ist, verfolgt ähnliche Ziele. „Bei Prikker", sagt Meier-Graefe, „wird (die Poesie) durch die abstrakte Ornamentik ersetzt. Von dem fragmentarischen Umriß einer Kreuzigung ausgehend, verliert er sich in ganz abstrakte Formen." Im Buchgewerbe schlug Gerrit Willem Deijsselhof (geb. 1866), der Beardsley (S. 637) verwandt erscheint, ähnliche Wege ein; und im Baugewerbe können wir schließlich wenigstens einen holländischen Bildhauer nennen, Zijl, dessen Bronzen und Elfenbeinskulpturen sich nur an die Hauptlinien der dargestellten Körper halten. Auch sein bildnerischer Schmuck

an Bauten Berlages (S. 656) erscheint dadurch mit architektonischer Gesetzmäßigkeit erfüllt. Wir müssen darauf verzichten, noch mehr Namen dieser jüngsten Schule Hollands zu nennen. Jedenfalls zeigt gerade die holländische Kunst des letzten halben Jahrhunderts, wie rasch jede künstlerische Neuerung wieder als konventionell empfunden wird.

VII. Die skandinavische Kunst des 19. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die skandinavische Baukunst des 19. Jahrhunderts.

Die drei schönen nordischen Königreiche, um die der Ozean, die Nordsee und die Ostsee ihren Reigen schlingen, strebten, auch nachdem sie sich voneinander losgelöst hatten, in gleichen Gleisen zu den Höhen menschlicher Gesittung empor. In den bildenden Künsten empfingen sie zwar nach wie vor mehr von den südlicher gelegenen Ländern, als sie ihnen zurückgaben; immerhin aber standen gleich zu Anfang des Jahrhunderts die Kopenhagener Akademie und dänische Künstler an der Spitze einer Bewegung, die sich bis tief nach Deutschland hinein, ja bis Rom hinab bemerkbar machte; und ganz zu Ende des Jahrhunderts haben einige schwedische und norwegische Meister die modernsten Pariser Anregungen doch mit einer größeren Selbständigkeit verarbeitet als die meisten Künstler der übrigen Länder. Die skandinavische Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ist in den Schriften von Sigurd Müller, Emil Hannover, Karl Madsen, Georg Nordensvan und Andreas Aubert eingehend behandelt worden.

Der Klassizismus beherrschte auch die skandinavische Baukunst dieses Zeitraums. In Kopenhagen erbaute Harsdorffs (S. 536) Schüler Christian Friedrich Hansen (1756—1845) die 1829 eingeweihte edle Frauenkirche, eine Basilika mit halbrunder Schlußnische und zweistöckigem Stützensystem, das unten aus Pfeilerarkaden, oben aus schlanken dorischen Säulen mit geradem Gebälk besteht, vollendete Michael Gottlieb Bindesböll (1800—1856), der nach wärmerem Eigenleben strebte, 1848 das ernste Thorvaldsen-Museum, in dessen schweren Verhältnissen, abgeschrägten Formen und bemalten Außenwänden sich Altetruskisches, Altgriechisches und Altägyptisches nicht unglücklich vermählen, führte schließlich Ferdinand Meldahl (geb. 1827) die schon im 18. Jahrhundert im Stile des damaligen Klassizismus als Marmorkuppelbau begonnene Frederikskirche (S. 536) aus.

Zwei streng hellenisierende dänische Architekten, die Brüder Christian Hansen (1803 bis 1883) und Theophil Hansen (1813—91), die beide in Wien starben, widmeten ihre Kräfte vorzugsweise dem Ausland. Der ältere der Brüder erbaute 1837—42 die Universität in Athen, später das Naturhistorische Museum in Kopenhagen; der jüngere erbaute in Athen die Sternwarte und (1860) das köstliche Akademiegebäude, widmete seine Haupttätigkeit aber der Kaiserstadt an der Donau (S. 587).

In Stockholm brachte der Klassizismus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kein bedeutsames Bauwerk hervor. Höchstens Fredrik Bloms kleines Schloß Rosendal (1823), das einen reinlichen Empirestil zeigt, wäre zu nennen.

In Christiania aber wurden nach dem von Schinkel, dem großen deutschen Klassizisten, überarbeiteten Entwurfe Groschs 1811—13 in strengen Formen die Universitätsbauten errichtet, von denen die naturwissenschaftliche Fakultät mit edler ionischer Giebelvorhalle geschmückt ist.

Unter der Herrschaft der Romantik und des Eklektizismus entstanden in Dänemark nur wenig Bauten mittelalterlichen Stiles, doch sind Christian Hansens romanische Kirche zu

Holbäk und Jens Vilhelm Dahlerups (geb. 1836) ebenfalls romanische Jesuskirche zu Kopenhagen zu nennen. Bedeutsam verwertet Johann Daniel Herholdts (geb. 1818) Universitätsbibliothek in Kopenhagen den lombardischen Rundbogenstil, der im Inneren sogar der Eisenkonstruktion nicht ganz unglücklich, soweit das möglich ist, angepaßt wird. Die palladianische Hochrenaissance tragen Kopenhagener Prachtbauten zur Schau, wie Dahlerups und Ove Petersens (geb. 1830) königliches Theater (1872) und Dahlerups reiche Ny Carlsberg-Glyptothek (1888). An der Rückkehr zum alten nationalen Backsteinbau mit Hausteineinfassungen hatte schon Johann Daniel Herholdt sich beteiligt. Mit selbständiger neuer Formensprache statteten einige jüngere Architekten diese Richtung aus. Martin Nyrop schmückte sein prächtiges Kopenhagener Rathaus (1892—1903), das den alten Hochgiebel- und Spitzturm-Backsteinstil erneuert, mit frei behandelten spätmittelalterlichen Zierformen, während er an seinem Provinzialarchiv nur alte nordische Motive modernisierte. Persönlichen Stil zeigen aber auch Hans Holms Obervormundschaftsgericht und Kochs Lukaskirche in Kopenhagen, deren helle Hausteinverzierungen sich, modern empfunden, vom dunklen Backsteingrunde abheben.

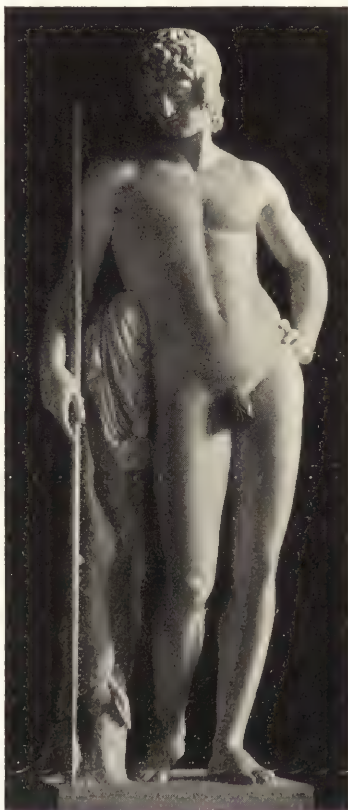
In Stockholm brachte der bekannte Berliner Baumeister Friedrich August Stüler (1800—65; S. 584) in seinem Nationalmuseum eine reine, reiche venezianische Renaissance zur Geltung. Seine Entwürfe wurden erklärlicherweise denen des einflußreichen einheimischen Architekten jener Tage, Friedrich Wilhelm Scholanders (1816—81), der trocken nachgeahmte Renaissanceformen verwendete, vorgezogen. Die Rückkehr zur selbständigen Gestaltung innerhalb der historischen Richtungen bewirkte Helgo Zettervall (geb. 1831), der namentlich im Süden Schwedens eine Reihe in ihrer Art prächtiger Kirchen, Schlösser, Schulen und Wohnhäuser schuf. Emil Langlet (1824—98) schloß sich der Bewegung durch die Erbauung von Zentralkirchen, die den Bedürfnissen des Protestantismus entgegenkamen, an. Ernst Jakobsens Haus der skandinavischen Kreditgesellschaft gehört mit seiner aus Ziegelsteinen, Terrakotta und Granit zusammengesetzten Schauseite zu den frühesten Bauten in echtem Material. Die stattlichsten Paläste in heimischem Steinmaterial aber baut Isak Gustav Clason (geb. 1856). Das Adelsvärdsche Haus (1890), das Bünzowsche Haus, die Paläste der Grafen Rosen (1898) und Hallwyl (1899), jedes in anderem historischen Stile, und das Nordische Museum (nach 1900) im barocken Wasastil, gehören zu seinen Glanzleistungen. Frühgotische Formen trägt Karl Möllers schön gelegene Johanneskirche (1889) zur Schau. In der Nachbarschaft des Schlosses gehört Aron Johanssons massig hingelagerte Gebäudegruppe des Reichstags und der Reichsbank (um 1900), die in höchster Hochrenaissance schwelgen und dem Stadtbild endlich eine Kuppel schenken, zu den großartigsten Bauschöpfungen der Neuzeit. Noch besser und wuchtiger verarbeitet Alexander Anderbergs königliches Theater (1894—98) schwere Spätrenaissanceformen. Selbständig modernes Empfinden aber kommt z. B. in Erik Lallerstedts (gest. 1864) Peterskirche und seinen kleinen Bahngebäuden, in Ferdinand Bobergs (geb. 1860) städtischem Elektrizitätswerk und neuem Postgebäude (1904) in Stockholm, in Ernst Stenhammers (geb. 1859) Zentralpalast (1904) und seiner eigenen, den Holzstil im modernen Sinne erneuernden Villa (1898) zum Durchbruch.

In Christiania wurde der romantische Eklektizismus durch jenes Schweden Emil Langlets in sonderbarem Mischstil errichtetes Storthingsgebäude (1861—66) nicht eben glücklich eingeleitet. Als Kirchenbaumeister hat Georg Bull sich betätigt. In seiner Johanneskirche sind die acht monolithen Granitsäulen, die den Aufbau stützen, so schwerfällig das Ganze wirkt, doch als nationale Arbeit anzuerkennen. Der Renaissancestil kam in des deutschen

Baumeisters Heinrich Ernst Schirmer (gest. 1887) Kunstmuseum (1879—85) zur Geltung. Nach Sonderformen strebt nicht eben glücklich Henrik Bulls aus Stein und Eisen errichtetes Nationaltheater (1899). Anziehender erscheinen die Bestrebungen jüngerer Architekten, den altnorwegischen Holzstil im Wohnbau neu zu beleben. H. Munthes Holmenkollen-Hotel bei Christiania ist als schmuckes Bauwerk dieses Stiles zu nennen. Aber auch im kleinen wird die moderne Landhausbaukunst in Norwegen mit besonderem Geschick gehandhabt.

2. Die skandinavische Bildnerei des 19. Jahrhunderts.

Dänemark schenkte der Welt in Bertel Thorvaldsen (1770—1844) den Bildhauer, der das von Winckelmann ausgesprochene Sehnen der Zeit nach „stiller Einfalt" in der Kunst am restlosesten verkörperte. Von der Mitwelt vergöttert, wird er von der Nachwelt, die ihn kalt und langweilig findet, hier und da mißachtet. Von den zahlreichen Schriften über ihn seien die von Thiele, von dem dänischen Dichter Andersen, von Rosenberg und von Julius Lange hervorgehoben. Thorvaldsen hat den größten Teil seines künstlerischen Lebens in Rom verbracht, wo er 1797 eintraf. Der Schleswiger Carstens (S. 600) öffnete ihm hier die Augen. Nachdem er sich 1802 mit seinem Jason einen eigenen Stil geschaffen, blieb er diesem in noch vierzigjähriger reicher Arbeit unwandelbar treu. Carstens, Thorvaldsen und ihre Zeitgenossen meinten in diesem Stil, der in Rundgestalten nach abstrakt-reiner Formengabe und ruhigem Gleichgewicht strebte, im Relief noch strenger als der Parthenonfries (Bd. I, S. 322) von jeder Raumvertiefung absah, den echt griechischen Stil des Phidias, des Skopas und des Praxiteles wiedererobert zu haben. Daß die griechische Kunst auch leidenschaftliches leibliches und seelisches Leben verkörpert hatte, übersah man. Thorvaldsens Kunst sieht den griechischen Stil durch ein kühles nordisches Temperament. Aber jenes phlegmatische nordische Temperament war, so unpersönlich es oft wirkt, doch ein Ausfluß der ganzen ruhigen, friedlichen Persönlichkeit Thorvaldsens. Insofern ist sein Stil doch nicht ganz unpersönlich. Jeder dramatischen Leibes- oder Geistesbewegung ging der Meister aus dem Wege. Stillen Frieden atmen selbst seine kriegerischsten Gestalten. Daß sie schön, rein und edel sind, wird niemand leugnen. Aber wie der Oberfläche des Nackten bei Thorvaldsen das warme körperliche Leben abgeht, so fehlt auch dem Ausdruck seiner Köpfe zwar nicht eine milde Wärme, doch jede feurigere innere Erregung. Der berühmte Löwe von Luzern hält mit seinem sentimental vermenschlichten Kopfausdruck aufmerksamer Betrachtung nicht stand. In Entwürfen, Abgüssen oder Wiederholungen sind alle seine Werke, heidnische Götter, christliche Gestalten und irdische Menschen in jenem Thorvaldsen-Museum zu Kopenhagen vereinigt worden; und gerade hier erschrickt man, wie ähnlich sie alle einander sehen. Seine bekanntesten Denkmäler sind das Schillerdenkmal



Thorvaldsens Adonis in der Münchener Glyptothek. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 664.

in Stuttgart, das Gutenbergdenkmal in Mainz, das eherne Reiterstandbild Max' I. in München und das große Grabmal Pius' VII. mit dem in der Nische thronenden Sitzbild des Papstes in der Peterskirche zu Rom. Seine berühmtesten Reliefs sind die beiden rund umrahmten Schwebegestalten der Nacht und des Morgens (1815) im Palazzo Tosio zu Brescia, der langgedehnte Alexanderzug, der in Marmor für die Villa Carlotta am Comer See ausgeführt wurde, dann der Einzug Christi in Jerusalem und der Zug zur Schädelstätte in der Frauenkirche zu Kopenhagen. Diese Kirche enthält als vollständigen plastischen Schmuck, der einzig in seiner Art ist, überhaupt die besten christlichen Darstellungen Thorvaldsens: über dem Altar die überlebensgroße mild-edle Gestalt des Erlösers, im Schiff, nur wenig voneinander unterschieden, die Apostel; rein und heilig wirkt der Engel, der das Taufbecken hält. Von seiner vorteilhaftesten Seite erscheint Thorvaldsen aber doch in den Rundgruppen und Einzelgestalten der jugendlichen Heidengötter und -göttinnen, wie dem Adonis in der Münchener Glyptothek (Abb. S. 663), wie in Psyche, Hebe, Venus, Apollo, Merkur, Mars, Amor und Psyche, Ganymed, den Adler fütternd, und vielen anderen in anderen Sammlungen. Die Gefahr, Thorvaldsen zu unterschätzen, ist heute, wo man typische Schönheit und volles Gleichgewicht wieder würdigt, geringer als vor fünfundzwanzig Jahren.



Stephan Sindings Walküre in der Sammlung Keller und Reiner zu Berlin. Nach deren Photographie.

Von den Schülern Thorvaldsens, die seine Kunst in Dänemark verbreiteten, ist zunächst sein Freund, der Bremer **Hermann Ernst Freund** (1786—1840), zu nennen, der den nebelhaften Gestalten der nordischen Mythologie in seinem (leider 1884 verbrannten) Ragnarökfries im Schlosse Christiansborg plastisches Leben zu verleihen suchte. Dann folgte **Hermann Vilhelm Bissen** (1798—1868), der im Sinne Thorvaldsens als dessen eigentlicher Nachfolger zahlreiche Friese, Einzelgestalten und Rundbilder aus der griechischen Mythologie, das

schlicht-natürliche Denkmal des tapferen dänischen „Landsoldaten“ in Fridericia und zahlreiche andere öffentliche Denkmäler schuf, von denen seine Standbilder des Rechtsgelehrten Oerstedt und Frederiks VI. sowie seine Reiterstatue Frederiks VII. in Kopenhagen hervorzuheben sind. Der Dritte im Bunde, Adolf Jerichau (1816—83), brachte, wie sein Pantherjäger im Staatsmuseum und sein Adam und Eva in Ny Carlsberg zu Kopenhagen zeigen, schon vollere Körperlichkeit und lebhaftere Bewegung in den Stil. Auf die lange Reihe der Schüler Bissens können wir hier nicht eingehen.

In dem jüngeren Kopenhagener Bildhauergeschlecht, dessen Kunst an verschiedene auswärtige Schulen anknüpfte, ragt als erfolgreichster Meister der zum Dänen gewordene Norweger Stephan Sinding (geb. 1846) hervor, dessen natürliche, aber doch nach Linienschönheit strebende Gruppen und Gestalten, wie seine Barbarenmutter in der Nationalgalerie zu Christiania, seine „zwei Menschen“ in der Glyptothek Ny Carlsberg und viele andere, trotz ihrer kecken und eindrucksvollen Gegenstände doch noch der älteren Richtung angehören. Er war Schüler Albert Wolffs (S. 592) in Berlin gewesen. Seine eherne Walküre, die bei Keller und Reiner in Berlin zu sehen war (Abb. S. 664), zeigt ihn in voller Entfaltung seiner Kräfte. Als ausgezeichneter Bildniskünstler gilt Ludvig Brandstrup (geb. 1861); naturalistische Darstellungen von Gestalten wilder Völkerschaften schuf Karl Bonnesen (geb. 1868); monumentale Haltung zeigt gerade in seinen Bildwerken der vielseitige Moderne Ferdinand Willumsen (geb. 1863). Als sonderbarer Schwärmer, der Dämonen, Gespenstern und Nachtschatten mit unplastischen Mitteln plastisches Leben einzuhauchen versucht, aber erscheint N. Hansen-Jacobsen (geb. 1861), der oft den Boden unter seinen Füßen verliert.

In Schweden, das im 18. Jahrhundert in Sergel (S. 533) einen bedeutenden Vorläufer Thorvaldsens besaß, schlossen sich im Übergang zum 19. Jahrhundert Meister ohne besondere Eigenart, wie Erik Gustav Göthe (1779—1838) und Anton Niklas Byström (1783—1848), der klassizistischen Bewegung an. Lebendiger als beide war Bengt Fogelberg (1786—1854), der anfangs antikisierende Statuen unter dem Einfluß Thorvaldsens schuf, dann den Olymp der nordischen Mythologie in Gestalten wie dem Odin und dem Thor des Stockholmer Nationalmuseums darzustellen versuchte, sich schließlich aber, wie seine Reiterstatue Karl Johanns in Stockholm zeigt, zu gesundem Realismus hindurcharbeitete.

Als der letzte Klassizist Schwedens wird Frithjof Kjellberg (1836—85), der Schöpfer des Linnédenkmals in Stockholm, bezeichnet. Nordische Motive nahmen J. E. Ericsson (1836 bis 1871) mit seiner Iduna-Vase und Alexander Carlsson (1846—78), der Schöpfer der Bacchantinnen-Vase des Stockholmer Museums, mit seinem Baldur-Friese wieder auf. John Börjeson (geb. 1836), der Romantiker und Sittenbildner, ist der Schöpfer der ruhigen Reiterstatue Karl Gustavs in Malmö (1894). Theodor Lundberg (geb. 1852), der einer gleichen Richtung entstammt, schuf auch das stramme Olav Petri-Denkmal vor der großen Kirche in Stockholm. Deutlich von der französischen Bildhauerei beeinflußt aber war Per Hasselberg (1850—94), von dessen empfindsam-geschmeidiger Mädchengestalt „das Schneeglöckchen“ sich Marmorexemplare im Stockholmer Nationalmuseum und im Museum zu Gotenburg befinden. Diesem gehört auch seine weich hingegossene, auf dem Rücken liegende marmorne „Wasserlilie“. Die noch jüngeren Meister sind alle in Paris gebildet. Genannt seien Karl Johan Eldh (geb. 1873), Harald Sörensen-Ringi (geb. 1872) und Karl Milles (geb. 1875), dessen mächtiger Entwurf zum Sturedenkmal (1903), das bei Upsala erstehen soll, dem neuen, auf geschlossener Massenwirkung beruhenden Monumentalstil huldigt.

Auch das ältere Geschlecht der **norwegischen Bildhauer** des 19. Jahrhunderts stand unter Thorvaldsens und Bissens Einfluß. **Hans Michelsen** (1789—1859), der für den Drontheimer Dom zwölf Apostel schuf, und **Julius Middelthun** (1820—86), der Meister guter Bildnisbüsten und des Bronzedenkmals des Komponisten Kierulf in Christiania, sind hier die Gründer einer nur langsam lebendiger werdenden Schule. Sinding haben wir zu den Dänen gestellt. Der genialste der jüngeren norwegischen Bildhauer ist **Gustav Vigeland** (geb. 1869), in dessen Werken sich bereits die Pariser Kunst Rodins (S. 562 ff.) widerspiegelt. Hager und gespenstisch sind die Visionen aus dem Leben und der Phantasie, die er uns vorführt. Sein Hauptwerk im Nationalmuseum zu Christiania ist das Bronzerelief, das die Hölle darstellt. Die Wege, die die neueste Kunst einschlägt, sind eben überall dieselben; sie führen alle über Paris.

Im Kunstgewerbe der skandinavischen Völker spielt gegen Ende des 19. Jahrhunderts das **Porzellan** eine Hauptrolle. Die Kopenhagener Porzellanfabrik wandte sich seit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre unter der künstlerischen Leitung Arnold Kroghs einem neuen, durch die Japaner beeinflußten Dekorationsstil zu, der Gefäße jeder Art mit kleinen naturwahren, aber flächig stilisierten Ausschnitten aus dem Kleinleben der Tier- und Pflanzenwelt in weicher, wenigfarbiger Unterglasurmalerei schmückte. Gegen Ende des Jahrhunderts folgen in dieser Herstellungsart kleine, rasch beliebt gewordene Tiere und Tiergruppen, in deren bildnerischer Gestaltung sich namentlich Frau Anne-Marie Carl Nielsen auszeichnete. Ähnliche Wege ging die schwedische Porzellanfabrik in Roerstrand, die unter Alf Wallanders Vorgang Tier- und Menschengestalten in weichem Flachrelief den Gefäßen anzuschmiegen liebte. Schon von diesen dänischen und schwedischen Porzellanen fällt ein milder Abglanz reiner Schönheit in die skandinavische Kunst des 19. Jahrhunderts.

3. Die skandinavische Malerei des 19. Jahrhunderts.

Leidet die skandinavische Malerei des 19. Jahrhunderts, als Ganzes betrachtet, wegen ihrer vielfachen Wechselbeziehungen zur Kunst der übrigen Länder an einer gewissen Zerfahrenheit, so hebt sich von ihrem buntscheckigen Grunde der Hauptzweig der dänischen Malerei doch nüchtern, sachlich und ehrlich in nationaler Geschlossenheit ab. Schon im 18. Jahrhundert hatte Jens Juel (S. 538) ihr die Wege gewiesen, dessen Programm „Male nur, was dir gefällt und wie es dir gefällt“ sie treu blieb.

Der Begründer dieser national-dänischen Malerei des 19. Jahrhunderts, **Christoffer Wilhelm Eckersberg** (1783—1853), der in Kopenhagen Abildgaards, in Paris Davids Schüler gewesen war, ging nach seiner Heimkehr von klassizistischen Jugendbildern, wie dem Durchzug der Israeliten durchs Rote Meer im Kopenhagener Museum, in Bildnissen und Landschaften zu jenem treuherzigen, schlichten Realismus über, der dänische Menschen, dänische Gelände und das dänische Meer naturgetreu wiederzugeben trachtete. Bilder aller seiner Arten, deren ehrliche malerische Technik uns heute natürlich oft hart vorkommt, befinden sich im Kopenhagener Kunstmuseum. Unter den zahlreichen Schülern Eckersbergs ragte **Vilhelm Bendz** (1804—32), wie schon seine „Bildhauerwerkstatt“ in derselben Sammlung zeigt, durch eine seiner Zeit vorauseilende Beobachtung der Gestalten in ihrer Umflutung von Licht und Luft hervor, erwies **Christian Schellerup Köbke** (1810—48) sich als Bildnismaler von breiter, geistvoller Pinselführung, als Landschaftsmaler von schärfster und selbständigster Beobachtung der Tonwerte der Natur, schlug **Konstantin Hansen** (1804—80) in seinen monumentalen Wandbildern aus der griechischen Mythologie in der Eingangshalle der

Kopenhagener Universität und in altnordischen Mythenbildern, wie Ägirs Gastmahl im Museum, höhere Bahnen ein, in denen er der natürlichen, innerlich wahren Wiedergabe geistig erschauter Vorgänge treu blieb. Vilhelm Marstrand (1810—73) aber ging von leicht karikierten Darstellungen aus Holbergs Komödien, von unmittelbar empfundenen Schilderungen des italienischen und des dänischen Volkslebens und von köstlich-lebendigen Bildnisschöpfungen aus, um bei weltlichen und religiösen Geschichtsbildern, wie den Wandgemälden in der Aula der Universität und seinem großen, selbständig angeordneten Abendmahl (im Museum) zu enden. Am unmittelbarsten wirkt er doch in jenen älteren Volksstücken.



Der Ausschuß für die französische Ausstellung in Kopenhagen. Gemälde von Peter Severin Kröyer in der Galerie Jacobsen zu Kopenhagen. Nach Photographie von W. Trybe in Kopenhagen. Vgl. Text, S. 668.

In der Folgezeit suchte und fand der eine Zweig der dänischen Malerei Anschluß an die Malerei des übrigen Europa, während der andere unter der Führung des Kunstgelehrten Niels Laurits Höyen, der 1844 einen aufsehenerregenden Vortrag über skandinavische Nationalkunst hielt, leidenschaftlich in den von Eckersberg eröffneten Bahnen weiterschritt.

Zu den „Europäern" unter den dänischen Malern rechnet Emil Hannover Frau Elisabeth Jerichau Baumann (1819—81), die in Düsseldorf gelernt und gelebt hatte, Anton Melbye (1818—75), den in der Wiedergabe des metallischen Glanzes der durchsichtigen Meereswoge unerreichten Seemaler, der in Hamburg, in Petersburg und selbst in Paris zu Ansehen kam, Lorenz Frölich (geb. 1820), den romantisch angehauchten, in seinen Buchholzschnitten anfangs durch Ludwig Richter, in seinen frühen Gemälden, wie dem Nixenbild im Leipziger Museum, durch Bendemann beeinflußten Maler, der aus der Dresdener Schule dieses Meisters in die Pariser Werkstatt Coutures übergegangen war, und den vielseitigen, seinerzeit hochgeschätzten Karl Bloch (1834—90), der sich in Rom zu dem ersten dänischen Maler von europäischer Berühmtheit entwickelte. Bloch schloß sich dem „realistisch-koloristischen"

Eklektizismus seiner Tage an und erregte mit Bildern wie dem „Prometheus" (im Schlosse zu Athen), der theatralischen Begegnung Marias mit Elisabeth (in der Schloßkirche zu Frederiksborg) und dem „Christian II. im Gefängnis" (im Kopenhagener Museum) seinerzeit ungeheures Aufsehen.

Unter den von Höyen beeinflußten „Nationalen" erscheint Jörgen Valentin Sonne (1801—90) als der erste dänische Stimmungsmaler. Weich und empfindsam stellte er menschliche Vorgänge in landschaftlicher Umgebung, wie die „Johannisnacht" und die Szenen aus dem schleswig-holsteinischen Kriege im Museum, dar. Ihm folgten Christen Dalsgaard (geb. 1824), der seinen Hauptruhm durch rührende, novellistisch erzählte, wirkungsvoll gemalte Sittenbilder aus dem dänischen Volksleben erntete, und Frederik Vermehren (geb. 1823), der im Gegensatze zu Dalsgaard „menschliche Stilleben", ruhige häusliche Szenen altholländischen Charakters darstellte. Unter den Landschaftern dieser Richtung aber sind Johan Thomas Lundbye (1818—48), der wahr gesehene Tierstücke malte, und Peter Christian Skovgaard (1817—75), der den herrlichen Buchen Seelands künstlerische Weihe verlieh, hervorzuheben.

Nachdem dann die Weltausstellungen in Wien (1873) und in Paris (1878) gezeigt hatten, daß man im übrigen Europa dieser älteren dänischen Malerei, die in der Technik trocken und altmodisch erschien, keinen sonderlichen Geschmack abgewann, lenkten auch die dänischen Maler mit vollen Segeln ins modern-französische Fahrwasser ein. Um „malen zu lernen", zogen nun auch die jungen Dänen scharenweise nach Paris.

Der erste, der sich die vorimpressionistische französische Technik völlig angeeignet hatte, war Laurits Tuxen (geb. 1853), dessen „Susanna im Bade" (1879) eine neue dänische Kunst heraufzubeschwören schien. Rasch aber überholte ihn der große Peter Severin Kröyer (1851—1909), dessen „italienische Hutmacher" (1882), wie Hannover feststellt, 1882 in Kopenhagen „ähnliche Stürme der Begeisterung und Entrüstung" erregten wie ein Menschenalter früher Courbets „Steinklopfer" in Paris. Kröyer wurde bald weicher und gefälliger und nahm die französische Freilichtmalerei im Sinne ausgeglichener Hellmalerei an. Er wurde bald zum Lieblingsmaler der Dänen und Deutschen; und er malte mit geschmeidiger Pinselführung große Bildnisse, Versammlungs-, Gruppenbilder, Strandszenen und Sittenbilder. Menschen und Landschaften, Formen und Farben, Mondschein und Abendlicht fließen harmonisch ineinander. Sein Gruppenbild des Komitees der französischen Ausstellung in Kopenhagen (1888; Abb. S. 667) gehört zu dem Besten, was seit den Tagen des Frans Hals auf diesem Gebiet geschaffen worden.

In ähnlichem Sinne, doch etwas kraftvoller, malten Michael Ancher (geb. 1849) und Frau Anna Ancher (geb. 1859) lebensgroße Figurenbilder vom jütischen Strande bei Skagen. Auf bürgerliche Innenräume, in denen er mit breitem Pinsel schlichte häusliche Vorgänge (Abb. S. 669) darstellte, wandte Viggo Johannsen (geb. 1851), der sich in den neunziger Jahren ungeteilter Bewunderung erfreute, die französische Freilichtmalerei an. Theodor Philipsen (geb. 1840), ein ausgezeichneter Viehmaler, nähert sich bereits der Punktiermanier der Neuimpressionisten.

Unter den jüngeren Meistern, die in reifer malerischer Technik Problemen der Figurenmalerei nachgehen, zeichnet Julius Paulsen (geb. 1860) sich, wie sein „Adam und Eva" im Kopenhagener Museum verrät, durch feine Helldunkelwirkungen aus, sucht Hans Nicolas Hansen (geb. 1853), der kühn-phantastische Graphiker, mit breitester Pinselführung, wie sie

sein „Mädchen auf dem Kirchhof" im Museum zeigt, der modernen Technik alt-empfindsame Stimmungen zu entlocken, strebt Kristian Zahrtmann (geb. 1843), der vielseitige Meister, in tiefbeseelten historischen, religiösen, mystischen und sittenbildlichen Darstellungen nach der schimmernden, aus vielen Einzelfarben zusammengesetzten Farbenpracht der Pointillisten. Im Gegensatze zu Zahrtmann steht August Jerndorff (geb. 1846) mit seiner ehrlichen, gewissenhaften Ausführlichkeit. An Jules Bastien-Lepage (S. 580) erinnert Laurits Andersen Ring in der lichten, absichtslosen Wiedergabe schlichter Vorgänge von der Straße und aus dem Hause.

Mit den Trägern dieser Namen stehen wir schon in der vollen Gegenwartsbewegung. Als Neuromantiker tritt Joakim Skovgaard (geb. 1856) uns in eigenartig phantasievoll oder absichtlich altertümelnd aufgefaßten Kirchenbildern entgegen. In weiche Dämmerschleier hüllt Vilhelm Hammershöi (geb. 1864) seine stimmungsvoll hingesetzten Bildnisse, Landschaften und Stubenbilder, die wie modernisierte Pieter de Hoochs erscheinen. Verzerrt wirken einige der absichtlich modernen Darstellungen Ferdinand Willumsens (geb. 1863). Neue Stilwege, meist in flächiger Behandlung, suchen Agnes Slott-Möller (geb. 1862) und Harald Slott-Möller (geb. 1864). Von den jüngeren Landschaftern bemühen Viggo Pedersen (geb. 1854) und Johann Rohde (geb. 1856) sich, durch Hervorhebung des Wesentlichen an Formen und Farben den Natureindrücken stilistische Haltung zu verleihen. Der jüngste Meister dieser Reihe, Ejnar Nielsen (geb. 1872), sucht das Neue und Eigenartige, wieder von der Macht des Gegenständlichen bezwungen, manchmal im Grausigen, zeigt daneben aber in seinen flächenhaft stilisierten, zeichnerisch und malerisch gleich vollendeten Bildnissen und Bildnisgruppen, wie gut Schlichtheit und Natürlichkeit sich mit stilvoller Schönheit vertragen.



Häusliche Szene. Gemälde von Viggo Johannsen. Nach Photographie von W. Tryde in Kopenhagen.

Die schwedische Malerei des 19. Jahrhunderts fängt ausnahmsweise nicht mit der Nachahmung Davids, sondern mit der Nachahmung der großen Engländer Reynolds und Gainsborough (S. 493, 495) an. Karl Frederik von Breda (1759—1818), der hervorragendste

schwedische Maler zu Beginn des Jahrhunderts, war Schüler Reynolds' in London gewesen, hatte sich offenbar aber auch Gainsboroughs Bilder genau angesehen. Sein vortreffliches Bildnis der Therese Vandoni (1797) im Stockholmer Nationalmuseum könnte ebensogut in einem englischen Schlosse hängen. Die übrigen schwedischen Maler dieses Zeitraums haben nur örtliches Interesse; und selbst unter den „Emigrantenkünstlern" der dreißiger und vierziger Jahre, die lange Jahre oder ihr ganzes Leben in Frankreich, Deutschland oder Italien verbrachten, befindet sich kaum einer, der heute noch die Aufmerksamkeit weiterer Kreise in Anspruch nehmen könnte.

Selbst zwischen 1850 und 1870 gelangte die schwedische Malerei noch nicht zur rechten Reife. Der tüchtigste schwedische Maler dieser Zeit, Johann Fredrik Höckert (1826—66), dessen „Schloßbrand" (1866) im Nationalmuseum ihn von seiner besten Seite zeigt, hatte drei Jahre in München studiert, war dann aber nach Paris gegangen.

Nachdem einige norwegische Künstler, die aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen waren, 1850 in Stockholm ausgestellt hatten, ergoß sich auch ein kleiner Strom schwedischer Künstler an das Gestade des Rheins. Von den Sittenmalern gingen Bengt Nordenberg (1822—1902) und Ferdinand Julius Fagerlin (geb. 1825), nachdem sie in Düsseldorf gelernt hatten, zur Vollendung ihrer Ausbildung doch noch nach Paris, von den Landschaftern wurde Simeon Marcus Larson (1825—64) Schüler Andreas Achenbachs, Axel Nordgren (1828—88) Schüler Hans Gudes in Düsseldorf.

Selbst nach 1870 rang die schwedische Malerei sich nur langsam zur Selbständigkeit hindurch. Graf Georg von Rosen (geb. 1845), der Schöpfer des „Verlorenen Sohnes" im Stockholmer Nationalmuseum, war Leys' Schüler in Antwerpen, Pilotys Schüler in München gewesen. Julius Kronberg (geb. 1850), der Meister des wirkungsvollen Gemäldes „Saul und David" in derselben Sammlung, hatte sich in München gebildet. Die meisten jungen Schweden aber zog es jetzt vollends nach Paris, wo die moderne Malerei alle ihre verführerischen Reize entfaltete. Im Sinne Bretons malte Hugo Salmson (1843—94), von dessen Hand das Luxembourg-Museum drei Bilder erwarb. Velázquez nahm sich zum Vorbild Ernst Josephson (geb. 1851), dessen lichtvoll-realistische „spanische Schmiede" (1892) die Nationalgalerie in Christiania ziert.

Die noch jüngeren schwedischen Künstler kehrten, ohne den Zusammenhang mit Paris aufzugeben, zur Heimat zurück. Bemerkbar ist, daß diese modernen Schweden, ohne die Lehren des Impressionismus auszuschließen, doch ein Hauptgewicht auf frische Lokalfarben und scharfe Herausbebung des Formencharakters legen.

Anders Zorn (geb. 1860; Aufsatz von Leistikow) ist der typische Vertreter des lichtdurchflossenen und doch formen- und farbenstarken modern-schwedischen Realismus. Seine drallen schwedischen Bäuerinnen und Landkinder stellt er in schlicht-natürlichen Vorgängen mit der gleichen Unmittelbarkeit und Frische dar wie die Bildnisse der vornehmsten Gestalten des schwedischen Geburts- und Geistesadels (Abb. S. 671). Aus hellgrauem Gesamtton liebt er ein feines Grün und, an einzelnen Stellen, ein scharfes Rot aufleuchten zu lassen. Die Radierung, in der er die weichsten Wirkungen mit den einfachsten Strichlagen erzielt, handhabt er beinahe noch meisterlicher als die Malerei. Carl Larsson (geb. 1853; Aufsatz von Laurin) ging vom französischen Impressionismus zum flächigen farbigen Dekorationsstil über, wie ihn seine sechs großen Wandbilder im Stockholmer Nationalmuseum zeigen. Richard Bergh (geb. 1858) versteht es, seine modern gemalten Bildnisse, Natur- und Volksbilder mit innig verschmolzenen

Landschafts- und Seelenstimmungen auszustatten. Als Bildnismaler gehört Otto Björck (geb. 1860) zu den frischen Meistern, die ihr Ziel ohne Umschweife ins Auge fassen. Als Landschafter sind Karl Nordström (geb. 1855), der den wuchtigen Ernst westschwedischer Natureinsamkeiten mit mächtigem Stilgefühl wiederzugeben versteht, Nils Kreuger (geb. 1858), der rhythmische Linienzüge mit eigenartigen Farbenstimmungen verbindet, und Prinz Eugen (geb. 1865), der Königssohn, hervorzuheben, der die idyllischen Seiten der schwedischen Landschaft in stilvoller Sammlung veranschaulicht. Als der eigenartigste und gesundeste von allen aber erscheint Bruno Liljefors (geb. 1860; Aufsatz von Hedberg), der das wilde Tierleben in der Natur mit keckem, sicherem Jägerauge beobachtet und mit nie gesehener, zugleich breiter und weicher und doch in alle Einzelheiten eindringender Pinselführung auf die Fläche bannt (Abb. S. 672). Beim Entenflug z. B. weiß er das Schwirren der Flügel impressionistisch zu einem Gesamteindruck zusammenzufassen. Diese Meister kennen eben alle Schliche des modernen Impressionismus und des modernen flächigen Stilgefühls; aber sie geben sich den Gewohnheiten dieser Richtungen nicht blindlings gefangen, sondern bemühen sich, nicht nur mit den Augen ihrer Zeit, sondern auch mit eigenen Augen, den Augen ihres Volkes, zu sehen. Ebendeshalb scheint uns eine nationale schwedische Kunstgeschichte erst mit ihnen zu beginnen.


Maja. Gemälde von Anders Zorn in der Nationalgalerie zu Berlin. Nach einer Reproduktion von E. A. Seemann in Leipzig.

Die norwegische Malerei des 19. Jahrhunderts, über die wir durch Aubert unterrichtet sind, erstarkte im engsten Anschluß an die deutsche Kunst. Brachte doch Johann Christian Claussen Dahl (1788—1857), der Begründer der norwegischen Nationalkunst, der die Kopenhagener Akademie besucht hatte, ehe er Akademieprofessor in Dresden wurde, den gesunden nordischen Wirklichkeitsblick seiner Zeit, der freilich oft noch am einzelnen hängen blieb, im Herzen Deutschlands zur Geltung. Dahls Schüler Thomas Fearnley (1802—42) verpflanzte diese Richtung von Dresden nach München; sein Sohn Siegwald Dahl aber (1827—1902), der Tier- und Landschaftsmalerei verband, blieb in Dresden ansässig.

Dann folgte die lange Reihe norwegischer Meister, die ihr Heil in Düsseldorf suchten und zu unauslöslichen Mitgliedern der Düsseldorfer Schule wurden. Adolf Tidemand (1814—76), der einst hochgefeierte Sittenschilderer, war noch Schüler Wilhelm Schadows gewesen. Hans Gude (1825—1903), der tüchtige, gesunde Landschafts- und Küstenmaler, der seine Kunst in Düsseldorf, in Karlsruhe und schließlich in Berlin lehrte, hatte noch Johann Wilhelm Schirmers Unterricht genossen. Von Gudes Düsseldorfer Schülern sind Morten

Müller (geb. 1826), der Maler nordischer Kiefernwälder, August Cappelen (1827—52), der Meister sturmgepeitschter Wälder, und Anders Askefold (geb. 1834) zu nennen, der die Höhe seines Könnens freilich erst in München unter dem Tiermaler Friedrich Voltz erreichte. Von den jüngeren norwegisch-düsseldorfischen Landschaftern haben besonders Ludwig Munthe (1841—96), Adelsten Normann (geb. 1848) und Hans Dahl (geb. 1849) sich in ihrer heute veralteten Malweise einen Namen gemacht.

Nach Düsseldorf wurde München die hohe Schule der norwegischen Maler. Wie Askefold vertauschte auch Gerhard Munthe (geb. 1849), der sich schließlich in Norwegen verselbständigte, Düsseldorf mit München. Wie Otto Sinding (geb. 1842), zog auch Eilif Peterssen (geb. 1853) von Karlsruhe nach München. Auf München aber folgte gleich Paris. Den Weg von Karlsruhe nach Paris hatte schon Fritz Thaulow (1847—1906) gefunden,



Fuchs und Schneehase. Gemälde von Bruno Liljefors in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München. Vgl. Text, S. 671.

der stimmungsvoll impressionistische Landschafter und Straßenschilderer, der in der Berliner Nationalgalerie mit dem „Novembertag" vertreten ist. Diesen Weg fand aber auch Christian Krohg (geb. 1852), der lebensgroße Bilder nordischen Küstenlebens (Lotsenboot in der Dresdener Galerie), schlicht in hellem Freilicht gesehen, mit leichtem, breitem Pinsel festhielt. Den Weg von München nach Paris gingen Christian Skredsvig (geb. 1854), dessen norwegische Landschaften und Volksschilderungen so berühmt wurden, daß er sogar im Luxembourg-Museum vertreten ist, und Erik Werenskiold (geb. 1855), der die flüssige Lichtmalerei der Impressionisten in liebenswürdigen sittenbildlichen Darstellungen aus dem Hause und aus dem Freien geistvoll zur Geltung brachte.

Noch jüngere norwegische Maler dieser oder doch verwandter Pariser Richtung sind Eyolf Soot (geb. 1859), Gustav Wentzel (geb. 1859) und Halfdan Ström (geb. 1863), der schon im Luxembourg vertreten ist. Einen Platz für sich aber nimmt Eduard Munch (geb. 1863; Schrift von Linde) ein, der sich, nachdem er Schüler Krohgs und Bonnats gewesen, auf eigene Hand zum impressionistischsten aller Impressionisten mit stark symbolischem, ja mystischem Einschlag entwickelte. Heiliger Ernst ist es ihm mit seiner Kunst. Er will nur das Wesentliche in den Formen, in den Farben, in den Bewegungen und im seelischen Ausdruck sehen

und hervorheben; und es läßt sich nicht leugnen, daß er mit den einfachsten Mitteln oft große landschaftliche und binnenräumige, dramatische und seelische Wirkungen erzielt, ebensooft aber auch für normale Augen und Hirne Zerrbilder des Ewig-Natürlichen schafft. Seine Kunst zieht, wie die des verwandten Holländers van Gogh (S. 580 und 660), die letzten, auf die Spitze getriebenen Folgerungen aus einer an sich gesunden Natur- und einer weniger gesunden Lebensanschauung. Man mag sie als höchst persönliche Kunst gelten lassen. Aber eine Zukunft kann sie kaum haben, weil sie keinen Raum für Weiterentwickelung läßt. Die Grundlage einer national-norwegischen Kunst können wir daher in ihr auch nicht sehen.

VIII. Die italienische Kunst des 19. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die italienische Baukunst des 19. Jahrhunderts.

Die italienische Kunst des 19. Jahrhunderts litt unter dem Druck ihrer großartigen Vergangenheit, die einerseits unvorteilhafte Vergleiche herausforderte, anderseits ihre Befreiung aus den Banden der Überlieferung erschwerte. Blieb Italien auch im 19. Jahrhundert das Ziel der Wanderzüge der Künstler ganz Europas, so galten diese doch zunächst den früheren Kunstschöpfungen und den Reizen der Landschaft und des Volkslebens Italiens. Tatsächlich hat zwischen dem Bildhauer Canova (1757—1822) am Anfang und dem Maler Segantini (1858—99) am Ende des Jahrhunderts kein italienischer Künstler einen Einfluß über die Alpen herüber ausgeübt; und tatsächlich hat die italienische Kunst des 19. Jahrhunderts, über die z. B. Callari und Willard besondere Schriften geschrieben haben, ihr Bestes im Anschluß an die mitteleuropäische Bewegung geleistet, der sie meist in einiger Entfernung folgt.

Während der ersten Hälfte des Jahrhunderts blieb die italienische Baukunst dem Klassizismus treu, der sie schon bis zum Ende des 18. Jahrhunderts herabgeleitet hatte. Ein Schüler Temanzas (S. 465) in Venedig war Giannantonio Selva (1753—1819), der Schöpfer des Entwurfs für Canovas Gruftkirche zu Possagno, deren Rundgestalt und Flachkuppel dem Pantheon in Rom nachgebildet ist, während ihre achtsäulige Giebelvorhalle mit dem Parthenon in Athen in strengem Dorismus wetteifert. An der Spitze des Neuklassizismus in Mailand, der sich an Vitruv und Palladio hielt, steht Piermarinis (S. 464) Schüler Luigi Cagnola (1762—1833), dessen Hauptschöpfung, der Friedensbogen (Arco della Pace) in Mailand (1807—38), in höheren, schlankeren Verhältnissen dem Konstantinsbogen in Rom nachgebildet ist. Ihm folgten Luigi Canonica (1767—1844), der die Königsschlösser zu Mailand und Monza ausbaute und seine mächtige, 30000 Zuschauer fassende Arena in Mailand mit einer Königsloge (1805) in Gestalt eines korinthischen Tempelchens schmückte, Giuseppe Zanoja (Callari schreibt Zamoja; 1752—1817), der Erbauer des Palastes auf der Isola Bella und der schlichtmassigen, in ihrem Verzicht auf antike Einzelformen modern wirkenden Porta nuova zu Mailand, und Carlo Amati (1776—1852), dessen Carlo Borromeo-Kirche in derselben Stadt ein klassischer Rundbau im Pantheonstile ist.

In Genua schuf Carlo Barabino (1768—1835) die strengen dorischen Säulenhallen des neuen Friedhofs, dessen (spätere) Mittelkapelle der Kirche in Possagno nachgebildet ist, schuf Ferdinando Albertolli (1780—1844) das Carlo Felice-Theater, dessen giebellose Vorhalle noch dorische Säulen mit Fußstücken nach Art des Brandenburger Tores zeigt.

In Rom herrschten Pasquale Belli (1752—1833), der den Neubau der Kirche San Paolo fuori le mura nach dem Brande von 1823 aufnahm, Giuseppe Valadier (1762—

1839), der Erbauer vieler Kirchen und Paläste und der Anlagen am Monte Pincio (1808), Raffaello Stern (1771—1820), der den schöngewölbten Braccio nuovo des Chiaramonti-Museums im Vatikan errichtete, und Luigi Poletti (1792—1869), unter dessen Händen jene Paulus-Basilika, mit neugeschaffenen Einzelformen ausgestattet, auf der alten Grundlage als moderner Prachtbau emporstieg.

In Neapel schuf Pietro Bianchi aus Lugano (1787—1849) die Kirche San Francesco di Paola abermals nach dem Vorbilde des Pantheons, aber mit ionischer Vorhalle und wenig glücklichen Nebenkuppeln. Sie ist von gebogenen Säulengängen eingefaßt, die die Westseite der Piazza del Plebiscito in anmutigem Halbkreis umschließen.

Im geeinten Königreich Italien, das sich 1860 jung und tatkräftig aus dem Chaos erhob, hatte der Klassizismus keine bleibende Stätte mehr. Der Eklektizismus beherrschte damals die Baukunst ganz Europas. Italien konnte und wollte nicht zurückbleiben.

In Mailand schmückte Carlo Maciachini (1818—99) den Hauptfriedhof (seit 1865) mit Säulenhallen in „lombardischen Stilformen mit venezianischem und florentinischem Einschlag" (Joseph). Der mailändische Hauptmeister der neuen Richtung aber war Giuseppe Mengoni (1820—77), dessen berühmteste Bauschöpfung die Galleria Vittorio Emanuele (1865—77) ist, eine der gewaltigsten der bedeckten Kaufstraßen, die das Jahrhundert in allen Großstädten Europas entstehen sah. Schon durch die Eindeckung mit Glas und Eisen stellte Mengoni sich auf den Standpunkt der Neuzeit. Die Formen des steinernen Aufbaues mit seinem triumphbogenartigen Eingang aber sind in annehmbarer Ineinanderfügung aus Früh- und Hochrenaissancemotiven zusammengesetzt. Giuseppe Balzaretti (1801—74) errichtete das Sparkassengebäude 1871 im altflorentinischen Rustikapalaststil mit geteilten Spitzbogenfenstern. Giacomo Franco griff 1878 in seiner mit zwei spitzen Fassadentürmen geschmückten Kirche zu Lonigo auf romanisch-lombardische Formen zurück. Camillo Boïto (geb. 1836), der berühmte mailändische Kunstgelehrte, bewegt sich als Architekt wenigstens in seinem Musikerheim (Backsteinwände mit Hausteinumrahmungen) durchaus im gotischen Fahrwasser, Luca Beltrami (geb. 1855), der nicht minder gefeierte Kunstschriftsteller, schuf in seiner Neuen Synagoge in Mailand einen selbständigen Bau auf mittelalterlicher Grundlage, während er in seinem Gebäude des Corriere della Sera altklassische Formen in durchaus großzügiger und freier Weise dem modernen Geschäftshausstil anpaßte. Luigi Broggis Volksküche und Giuseppe Sommarugas Palazzo Castiglione zu Mailand aber kehren der historischen Formenwelt im Sinne der modernsten Baukunst den Rücken.

Auch Turin geht in der modernsten Richtung mit. Graf Carlo Ceppis Gebäude der Imprese Bellia zeigen freilich noch einen gotischen Einschlag. Raimondo Aroncos Hauptportal der Turiner Ausstellung von 1902 aber war eine malerische Phantasieschöpfung, die ihrem Zweck entsprach. In Florenz hing die Wiederbelebung der Gotik mit der Vollendung der Fassade des dortigen Domes zusammen. Den Preis erhielt Emilio de Fabris (1808—1883). Mit drei Giebeln hatte er die Fassade geplant. Aber die Partei, die nur einen Mittelgiebel zuließ, siegte. Der Künstler wurde gezwungen, sie in dieser Gestalt auszuführen.

Im klassischen Stile Rafaels mit palladianischem Fenstermotiv errichtete Giuseppe Boccini (1840—1901) seine Villa Lazzeri in Florenz. Modern-massig mit schlicht-gotischen Fenstern und originell ornamentierten Friesbändern aber wirkt Cesare Spighis Wohnhaus an der Via Lamberti der Arnostadt.

In Rom herrschte die Hoch- und Spätrenaissance, wie sie uns z. B. in Guglielmo Calderinis (geb. 1845) reichem Justizpalast und in Pio Piacentinis (geb. 1846) prächtigem Kunstausstellungspalast entgegentreten. Der Conte Giuseppe Sacconi (1855—1906) aber kehrte hier mit seinem gewaltigen Entwurf zum Denkmal König Viktor Emanuels (1884), das am Nordabhang des Kapitols in der Ausführung begriffen ist, zu strengem Klassizismus zurück. Edle korinthische Hallen zwischen vorspringenden Eckflügeln über mächtig gegliederten Unterbauten und Treppen, in denen altetruskische Motive neben griechisch-römischen verwandt sind, krönen den Riesenbau.

In Neapel ist Pietro Paolo Quaglias (gest. 1898) mächtiges Universitätsgebäude ein hervorragendes Werk im neueren italienischen Spätrenaissancestil. In Palermo ist Giovanni Battista Filippo Basiles (1825—91) Teatro Massimo eines der größten, prachtvollsten und zweckmäßigsten Theatergebäude der Welt. Zum mittelalterlich-maurisch-sizilianischen Stil kehrte des Meisters Sohn Ernesto Basile (geb. 1857) wenigstens mit seinem Ausstellungsgebäude in Palermo zurück. Die eigentliche Moderne hat in der Baukunst Oberitaliens, wie wir gesehen haben, tiefere Wurzeln geschlagen als in der Baukunst Mittel- und Unteritaliens.



Giovanni Duprés Kain im Palazzo Pitti zu Florenz. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 676.

2. Die italienische Bildnerei des 19. Jahrhunderts.

Seit mehr denn 2000 Jahren hatte die Bildhauerei auf italischem Boden geblüht. Es ist von vornherein undenkbar, daß sie hier im 19. Jahrhundert plötzlich hingewelkt sein sollte; und in der Tat hat es auch in diesem Zeitraum in Italien an begabten und begeisterten Bildhauern nicht gefehlt. Aus den angeführten Gründen aber haben nur wenige von ihnen jene allseitige Vollreife erlangt, in der Form und Inhalt restlos ineinander aufgehen; und nur allzu viele, deren Arbeiten man schon auf jedem italienischen Friedhof begegnet, haben ihr Können und ihren Wirklichkeitssinn in der geistlosesten handwerksmäßigen Wiedergabe stofflicher Einzelheiten im spröden Marmor vergeudet. Hatte sich in den Marmorbergen von Carrara doch ein ganzes Geschlecht tüchtiger, handwerksmäßiger Arbeiter herangebildet, die vor keiner technischen Schwierigkeit zurückschreckten, und bedienten selbst die größten auswärtigen Meister sich daher doch oft genug italienischer Marmorarbeiter zum Behauen ihrer Blöcke. Aus dieser Fülle geschickter Steinmetzen, die den Ruf der alten „Maestri Comacini“ (Bd. II, S. 79, 144, 386) erbten, ragen aber doch immer eine Reihe echter Künstler hervor, an die wir uns halten müssen.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts beherrschten Canova (S. 466), der berühmte Oberitaliener, und Thorvaldsen (S. 663), der berühmte Däne, die römische, die italienische, ja die europäische Bildnerei. Ihr leise voneinander unterschiedener Klassizismus, der bei Canova von einem spontaneren Zeitleben, bei Thorvaldsen von nüchternerer Formenstrenge erfüllt war, zog sich mit Meistern wie Carlo Finelli (1782—1853), dessen Triumphzug Trajans im Quirinal durch Thorvaldsens Alexanderzug eingegeben war, Pompeo Marchesi (1789—1858), der in Deutschland wegen seiner Büste Goethes in der Frankfurter Bibliothek bekannter ist als in Italien, und Pietro Tenerani (1789—1869), der Schüler Canovas und Thorvaldsens gewesen war, bis an die Grenze der Zeit der Wiedergeburt Italiens hin. Tenerani wurde seiner kalten Formenschönheit wegen von ganz Europa bewundert und in Anspruch genommen. Neben ihm aber erblühte doch bereits eine andere, lebensvollere Richtung, in der der Toskaner Lorenzo Bartolini (1777—1850) die Führung hatte. Bartolini rang sich nach klassizistischer Schulung zu der Erkenntnis durch, daß nicht die Gipse nach antiken Marmorstandbildern, sondern die warmen Leiber lebender Modelle die Grundlage der plastischen Formensprache bilden müssen; und er gilt daher als der Begründer des neueren italienischen Naturalismus, wenngleich dieser freilich bei ihm noch von hundert herkömmlichen Rücksichten umwunden war. Als epochemachend wirkte seine Carità (1824) im Palazzo Pitti; zu seinen reifen Hauptwerken gehört das „Gottvertrauen" (1835) im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand und das Denkmal des Generals Fürst Demidoff (1828) in Florenz, das in seiner Gesamterscheinung namentlich durch die Gewandung des Dargestellten immer noch zur klassizistischen Schule gehört.

Nach Bartolini galt Luigi Pampaloni (1791—1847) als Leiter der toskanischen Bildhauerei. Ihm zur Seite stellte sich jedoch bald Pio Fedi (1816—92), dessen Hauptwerk die ungemein lebendig-bewegte und doch geschlossene Gruppe des Raubes der Polyxena in der Loggia de' Lanzi ist. Sie und andere aber überflügelte Giovanni Dupré (1817—1882), der ruhmreiche, vielseitige, von frischem Wirklichkeitssinn, aber auch von reinem Schönheitsgefühl erfüllte Schöpfer des „Abel" und des „Kain" (1842) des Palazzo Pitti (Abb. S. 675), der wunderbar rührenden Pietà (1863) auf dem Misericordia-Friedhof zu Siena und des mißlungenen Cavourdenkmals (1873) in Turin, das mit seiner kolossalen, aber nicht innerlich großen Gestalt des Staatsmannes, seinen fünf nicht recht zusammengehaltenen allegorischen Figuren und seinen beiden lebensvollen Bronzereliefs immerhin zu den eindrucksvollen Denkmälern der Zeit gehört.

In Mailand blühten als Nachfolger Marchesis Meister wie Benedetto Cacciatori (1794—1881), dessen lebensvolles, in der Zeittracht gehaltenes Standbild des Baumeisters Cagnola in der Brera schon den Einfluß Bartolinis verrät, und Pietro Magni (1817—1877), dessen Standbild Leonardo da Vincis vor dem Scala-Theater noch fortgeschrittener in dieser Richtung erscheint. In Turin aber schuf Carlo Marochetti (1805—67), der die Pariser Schule durchgemacht hatte, das lebendig-romantische Reiterbild des geharnischten Herzogs Emanuele Filiberto von Savoyen.

Zeigte diese ganze Schule ein Stück des romantischen Einschlags, der in der Zeit lag, so erhob nunmehr in der italienischen Bildhauerei ein entschieden durchgeführter Realismus (Verismo nennen die Italiener diese Richtung) keck und selbstbewußt das Haupt. Als sein Begründer gilt Cacciatoris Schüler, der Tessiner Vincenzo Vela (1822—91) in Mailand.

Als das Geheimnis seiner Erfolge bezeichnet Willard treffend, daß er das Studium der Natur, das Bartolini auf den Körper beschränkt hatte, auf die Gewandung und alles übrige ausdehnte. Dabei verlor die Gesamthaltung der öffentlichen Denkmäler, die auch in Italien nach 1860 wie Pilze aus der Erde wuchsen, fast immer an monumentaler Geschlossenheit; und der Geist und die Seele der Dargestellten kamen nicht immer zu ihrem Rechte. Velas Spartakus (jetzt in der Brera), der großes Aufsehen erregte, war schon 1849 vollendet. Aus seiner Turiner Zeit, in der er seine Grundsätze immer schärfer herausarbeitete, stammen Werke wie „die beiden Königinnen" in der Consolata und das Standbild Carl Alberts im königlichen Palast zu Turin, aber auch der „Cavour" in der Börse zu Genua, der einer versteinerten Photographie gleicht. Am eindrucksvollsten von allen Schöpfungen Velas, weil am geistvollsten beseelt, erscheint das Sitzbild des sterbenden Napoleon im Museum von Versailles und im Corcoran-Museum zu Washington.

Mit diesem Realismus war der Stern, dem die italienische Bildhauerei mit leichten Schwankungen bis zum Ende des Jahrhunderts folgte, weithin sichtbar aufgegangen.

In Neapel liebten die einheimischen Künstler Gegenstände zu wählen, die dem Realismus der Ausführung entgegenkamen. Hier schuf Achille d'Orsi (geb. 1845) Werke wie „die Parasiten" (Capodimonte) und „dein Nächster" (Rom, Moderne Nationalgalerie), Vincenzo Gemito (geb. 1852) seinen bronzenen „Spieler" in der Sammlung zu Capodimonte, seinen kleinen Wasserträger und seinen Brutus (Terrakotta) in der Modernen Nationalgalerie zu Rom, Costantino Barbella (geb. 1853) seinen ausziehenden und seinen heimkehrenden Rekruten ebendort. Francesco Jerace (geb. 1851) aber strebte in seinem Vittorio Emanuele an der Fassade des königlichen Palastes und seinem Beethoven im Konservatorium zu Neapel nach strengerer Haltung, die für Neapel fast archaisierend wirkt.

In Rom vollzog der Ligurer Giulio Monteverde (geb. 1837), der auch der Schöpfer des von Carducci besungenen ehernen Reiterstandbildes Viktor Emanuels in Bologna (1888) ist, mit Werken wie Dr. Jenner, ein Kind impfend (im Palazzo Bianco zu Genua), den Umschwung zum Naturalismus, der dann in den Schöpfungen Ettore Ferraris (geb. 1849), wie seinem Giordano Bruno (1889) auf dem Campo de' Fiori in Rom, mit großer innerer Erregung gepaart wurde, in den Schöpfungen Ercole Rosas (1846—1902), wie den beiden „Cairoli" (Bronze) auf dem Monte Pincio, aber wieder nach photographischer Naturtreue strebte.

In Florenz wirkte in gleichem Sinne Duprés Schüler Emilio Zocchi (geb. 1835), der Schöpfer des Franklinstandbildes zu Neuyork, mit seinem Sohne Arnaldo (geb. 1862), der 1892 Piero della Francescas Denkmal in Borgo di San Sepolcro ausführte.

In Mailand vollendete Francesco Barzaghi (1839—92) eine Reihe von Künstlerstandbildern und vortrefflichen Bildnisbüsten, schlug der russische Fürst Paul Trubetzkoy (geb. 1866) aber die modernste französische, durch Rodin beeinflußte Richtung ein, in der er kleine Bronzebilder, namentlich Bildnisse in ganzer Gestalt aus dem Gesellschaftsleben, aber auch Tierstücke und Gestalten aus dem Volksleben, in leichter, impressionistisch-malerischer Modellierung, aber voll inneren und äußeren Lebens, schuf. In Venedig gelangen Antonio dal Zotto (geb. 1841) so lebendig-realistische Werke wie sein Standbild Goldonis im Campo San Bartolommeo. In Turin wirken Lorenzo Bistolfi (geb. 1859), der sich durch tiefgründige Friedhofsdenkmäler auszeichnet, und Davide Calandra (geb. 1856), der Gegenstände jeder Art mit feuriger Leichtigkeit zu behandeln versteht, im modern-italienischen Sinne. Medardo Rosso aber, der nach Paris zog, arbeitete sich aus der Banalität, die einem großen Teile

der italienischen Wirklichkeitsbildhauer anhaftet, allmählich in nur andeutungsweise ausgeführten, aber künstlerisch empfundenen Bronze- und Wachsbüsten zu einem neuen, selbständigen impressionistischen Stil hindurch, in dem die Grenzen zwischen Rund- und Flachbildnerei, aber auch zwischen Relief und Malerei völlig verschwimmen. „Rosso“, sagt Meier-Graefe, „hat eine Skulptur erreicht, der nichts mehr gleicht, nicht einmal die Skulptur.“

3. Die italienische Malerei des 19. Jahrhunderts.

Die italienische Malerei des 19. Jahrhunderts hat sich immer mehr oder weniger im Fahrwasser des Auslandes bewegt und hat trotzdem, weil sie den fremden Strömungen nur äußerlich folgte, immer ihr eigenes, leider zumeist langweiliges Gesicht behalten. Gerade auf die italienische Malerei dieses Zeitraums hat der ungeheure Zufluß von Fremden aus aller Herren Ländern, die schönheitsdurstig nach Italien zogen, nicht günstig eingewirkt.

Der Klassizismus Davids, dem in Italien Meister wie Pompeo Batoni (S. 469) geschickt vorgearbeitet hatten, wurde auch hier wenigstens ein Menschenalter lang als das allein seligmachende künstlerische Bekenntnis angesehen. Die Hauptträger dieses Bekenntnisses um die Wende des Jahrhunderts waren Meister wie der Mailänder Andrea Appiani (1754—1817), der, zum Teil im Dienste Napoleons, Schlösser und Kirchen mit kalten Fresken schmückte, wie der Florentiner Pietro Benvenuti (1769—1844), der etwas farbenreichere Fresken, z. B. im Palazzo Pitti und in der Kuppel der Mediceerkapelle in Florenz, malte, und der Römer Vincenzo Camuccini (1771—1844), der nicht nur eines der später in Mosaik übersetzten Altarbilder für die Peterskirche in Rom (die Ungläubigkeit des Thomas) schaffen durfte, sondern auch große Historienbilder in der Art seines berühmten „Tod Cäsars“ im Museo Capodimonte malte.

Eine gewisse Gegenströmung gegen diesen Klassizismus brachten zuerst die echten alten deutschen Präraffaeliten, wie Overbeck und Cornelius, die sich in Rom vereinigt hatten (S. 601), auch auf italienischem Boden in Fluß. Maler wie Carlo Minardi (1787—1871) und Luigi Mussini (1813—88), der in Siena schulbildend wirkte, schlossen sich der deutschen Bewegung an; Mussinis Eudoros-Bild hängt in der Akademie zu Florenz. Sein Lieblingsschüler war Alessandro Franchi (geb. 1838), dessen biblische Sgraffiti am Fußboden der Kathedrale von Siena in der Tat noch den Einfluß des deutschen Kartonstils jener Tage zeigen.

An der Spitze der mehr im französischen Sinne romantischen Bewegung stand der Venezianer Francesco Hayez (1791—1882), der den größten Teil seines Lebens in Mailand zubrachte. Als sein bedeutendstes Fresko gilt das Deckenbild der Verherrlichung des Kaisers von Österreich (1838) im Palast zu Mailand, als sein frischestes Tafelbild sein „Romeo und Julia“ (1824) in der Villa Carlotta am Comosee. Von den übrigen Künstlern, die hierher gehören, sei nur noch der Genuese Nicolo Barabino (1832—91) genannt, der Kirchen und Paläste der Riviera mit gediegenen Wand- und Tafelgemälden schmückte.

Auch der spätere englische „Präraffaelismus“ (S. 634 ff.), dessen Zusammenhang mit dem älteren deutschen Willard dargelegt hat, blieb nicht ohne Rückwirkung in Italien. Hier wäre Graf Lemno Rossi-Scotti (geb. 1848), der übrigens auch Minardis Schüler gewesen war, wenigstens mit den Fresken der Hauskapelle in seinem eigenen Schlosse bei Perugia zu nennen. Hierher gehören Scipione Vannutelli (geb. 1839) mit seinem Begräbnis Julias in der modernen Nationalgalerie in Rom und Giulio Aristide Sartorio (geb. 1861), der sich 1889 in Paris durch Watts, Burne-Jones und Millais beeinflussen ließ, dann aber in Bildern

wie seiner Madonna mit Engeln sich Botticelli zu nähern versuchte, übrigens 1896 auch einmal kurze Zeit Professor der Weimarer Kunstschule war.

Der Umschwung im realistischen Sinne trat, von Neapel, der alten Heimat naturalistischer Malerei, ausgehend, in Italien so früh ein, daß alle diese Sonderrichtungen alsbald von ihm aufgesogen wurden. „Verismus" ist seitdem auch in der italienischen Malerei die Losung, wenn sich auch nicht behaupten läßt, daß alles, was sich in Italien zu dieser Richtung bekennt, ihr in vollem Sinne zugerechnet werden kann.

Der Vater dieser Richtung war eigentlich Filippo Palizzi (1818—99), der hauptsächlich naturwahre Tierstücke und Landschaften von breiter, lichtvoller Haltung malte. Die Nationalgalerie in Rom hat ihm ein eigenes Zimmer eingerichtet. Die „Schule des Posilipp", die sich an ihn anschloß, trug jedoch nicht allzuviel zum Aufschwung der italienischen Landschaftsmalerei bei. Von größter Bedeutung für die neue Richtung wurde Palizzis Freund Domenico Morelli (1826—1901), der, da er den Realismus auf die Historienmalerei übertrug, als der wirkliche Reformator der italienischen Malerei gilt. Wie Bartolini in die Plastik, führte er das Modellstudium in die Malerei ein. Seine „Bilderstürmer" (1855) im Museum von Capodimonte gelten für sein erstes Bild in der neuen Richtung. Weiter gingen schon sein „pompejanisches Bad" und die anderen Bilder seiner Hand im Palazzo Vonwiller zu Neapel. Noch breiter gemalt im modernen Sinne ist sein „Tasso" (1865) im königlichen Besitze, seine Einbalsamierung Christi (1868) bei Vonwiller. Im heutigen Sinne würden wir Morelli, der von der alten Historienmalerei nicht loskam, kaum modern, kaum realistisch nennen; aber es ist anzuerkennen, daß er nach natürlichen Formen und Bewegungen, nach wahren, lichtdurchwobenen Farben und nach einer unmittelbar beseelten Erzählungsweise strebte.

Über Morelli sind denn auch nur wenige italienische Meister des 19. Jahrhunderts hinausgegangen. Aus der großen Anzahl tüchtiger italienischer Maler des letzten Drittels des Jahrhunderts, die allen Fächern gerecht zu werden suchten, können hier nur noch wenige herausgehoben werden. Die fortschreitenden Richtungen gingen von Unter- und Oberitalien aus. Mittelitalien blieb konservativer.

Unter Morellis Einfluß entwickelten sich in Neapel Meister wie Francesco Netti (geb. 1832), dessen Gladiatorenkampf in Capodimonte bekannt ist, Bernardo Celentano (1835—1863), dessen Nachlaß ein Zimmer der modernen Nationalgalerie in Rom eingeräumt ist, und Eduardo Dalbono (geb. 1843), der seit 1870 das neapolitanische Fischerleben in schimmernden Bildern verherrlicht. Besonderer Beliebtheit nördlich der Alpen erfreute sich Dalbonos Schüler Paolo Francesco Michetti (geb. 1851), der seinen modern gesehenen Landschaften durch frisch, farbig und harmonisch eingefügte Geschehnisse sozialen Inhalts erhöhten Stimmungsgehalt zu verleihen suchte. Gut lernt man ihn in den Nationalgalerien zu Rom und zu Berlin kennen. Den Pariser Impressionisten aber schloß sich in Paris selbst Manets Freund Giuseppe de Nittis (1846—84) an, der das Leben von Straßen und Plätzen frei und licht zu veranschaulichen verstand. Seine „Place de la Concorde" schmückt das Luxembourg-Museum zu Paris.

In Rom verbreitete Morellis Schüler Antonio Mancini (geb. 1852), von dessen Hand die römische Nationalgalerie prächtige Bildnisse besitzt, namentlich durch seine ungemein breit und flott hingesetzten Darstellungen aus dem Volksleben die moderne Richtung, die Camillo Innocenti und Erulo Eroli (geb. 1854) mit festerer Formensprache zu verbinden suchten.

In Venedig galt Giacomo Favretto (1849—87), der frische Darsteller anschaulicher

Vorgänge des täglichen Lebens, der z. B. mit zwei Bildern in der Brera, mit einem in der Berliner Nationalgalerie vertreten ist, für den Befreier vom akademischen Schlendrian. Stimmungsvolle, breit sehende Landschaftsmaler wie Guglielmo Ciardi (geb. 1843; Abb.) und Pietro Fragiacomo (geb. 1856), die man beide schon in Berlin kennen lernen kann, schlossen sich an. Giovanni Boldini (geb. 1845 in Ferrara) aber ist der Meister dieses Himmelsstrichs, der sich in Paris und London zum scharf beobachtenden und leicht malenden Bildniskünstler entwickelte. Die Berliner Nationalgalerie besitzt sein Bildnis Menzels von 1895.

In Mailand gilt Filippo Carcano (geb. 1840) im Geschichtsbild wie in der Landschaft, der er sich erst gegen 1880 zuwandte, als der Begründer der neueren Richtung. Licht und luftdurchflossene Landschaften malte hier Emilio Gola (geb. 1852). Dem Farben-



Canale grande. Gemälde von Guglielmo Ciardi. Nach Photographie der Photographischen Union in München.

teilungsproblem der Pointillisten aber wandte sich Gaetano Previati zu (geb. 1852). Auch Giovanni Segantini (1858—99; Schriften von Martersteig, von Servaes), der Trientiner von Geburt war, hatte sich in Mailand entwickelt. Segantini ist zunächst der treue Beobachter der großen, lichten, von Schneehäuptern überragten Hochtäler der Alpen mit ihrem Hirten- und Herdenleben, das er mit nie gesehener Kraft und Klarheit wiedergab, dann aber auch der Darsteller idealistisch-symbolischer Vorgänge, die er meist in ähnliche Landschaften verlegte. Er verband die Farbenteilungstechnik der Neuimpressionisten, die er sich aus dem eigenen Bedürfnis heraus selbst geschaffen hatte, mit einem ungemein dicken, fetten, strichelnden Farbenauftrag; und es gelang ihm, in seiner Technik „die durchsichtige Gebirgsluft in ihrer Wirkung auf die Formen und Farben der Körper in einer bisher unerreichten Weise wiederzugeben" (Tschudi). Hierin besteht seine Bedeutung; die seelischen Reize, die seine Bilder auslösen, liegen in den Lichtwirkungen seiner Landschaften, aber auch in der Darstellung der gemütvollen Beziehungen der Weidetiere untereinander und der Menschen zu ihnen. Segantinis symbolistische Gemälde wirken oft etwas absichtlich. Zu seinen schönsten Naturbildern gehören seine Darstellungen in

der Nationalgalerie zu Berlin, der Nationalgalerie zu Rom, der Neuen Pinakothek zu München. Symbolistische Bilder seiner Hand sieht man z. B. in den öffentlichen Sammlungen zu Liverpool und zu Budapest. Segantini gehörte an der jüngsten Jahrhundertwende zu den Meistern, die den größten Eindruck in ganz Europa hinterlassen hatten.

IX. Die spanische Kunst des 19. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. — Die spanische Baukunst des 19. Jahrhunderts.

Das stolze Spanien war im 19. Jahrhundert viel zu sehr mit sich selbst und seinen Kolonien, die es schließlich nicht zu halten vermochte, beschäftigt, um sich in nennenswerter Weise an der Lösung der europäischen Kulturaufgaben zu beteiligen. Doch verfolgte Europa mit Teilnahme die Weiterentwickelung seiner Kunst, die, so eng umschrieben sie war, sich im wesentlichen in nationalem Sinne vollzog.

Die Baugeschichte Spaniens, die wir an der Hand Schuberts bis zu Villanuevas hellenischem Neuklassizismus herab verfolgt haben, ist für das 19. Jahrhundert noch ein ziemlich unbeschriebenes Blatt. Erscheint jener vermeintliche hellenische Klassizismus Villanuevas (gest. 1811), von dessen Bauten noch die dorische Säulenhalle an der Seite des Madrider Rathauses (S. 479) genannt sei, schon ziemlich kalt und trocken, so flaute der griechische Wind in den Segeln seines Nachfolgers Silvestre Perez (1767—1825) noch weiter ab. Bemerkenswert ist, daß Antonio Aguado seiner als Siegesdenkmal gedachten, ionisch geschmückten Puerta de Toledo in Madrid (1813—27) schon wieder den schwereren, aber nationalen Klassizismus Herreras zugrunde legte; Narciso Pascual aber kehrte 1843—50 mit seinem stattlichen, mit korinthischer Säulenhalle prunkenden Landtagsgebäude zu einem mehr römisch empfundenen Klassizismus zurück.

Inzwischen waren auch die romantischen Richtungen in Spanien nicht ganz spurlos vorübergegangen. Der Ausbau der oberen Teile der Westfassade der Kathedrale von Sevilla (1827) ist freilich noch ungeschickt genug. Erst 1879—82 erfolgte einigermaßen verständnisvoll die Erneuerung der gotischen Kirche San Jerónimo el Real in Madrid; und eine Neubelebung des romanischen Stils vollzog sich erst nach 1890 durch den Neubau der niedergerissenen Basilica di nuestra Señora de Atocha in Madrid. Zur Wiedererweckung des maurischen Stils gaben seit 1828 die Herstellungsarbeiten der Alhambra (Bd. I, S. 583) Anlaß, die José Contreras (gest. 1847) begann, aber dessen gelehrter Sohn Rafael Contreras (gest. 1890) in größerem Umfange mit ungleichem künstlerischen Erfolge durchführte. Das moderne Hauptwerk dieses Stils ist der Stierkampfplatz in Madrid, den Emilio Rodriguez Ayuso (geb. 1845) unter Mitwirkung Alvarez Capras 1873—74 in Eisen- und Ziegelmauerwerk ausführte. Mächtig wirkt der Riesenbogen des Eingangs zu dem kreisförmigen Gebäude, das mit 234 in Eisen gegossenen hufeisenbogigen Fenstern versehen ist. Auch Joaquin Rucobas neues Rathaus in Bilbao (1892) enthält einen maurischen Festsaal. Im übrigen zeigt dieser Bau, wie Luis Aladrons Provinzial-Versammlungshaus (1898) ebendort, die schwereren Spätrenaissanceformen, die man als barock zu bezeichnen pflegt. In ähnlicher Formensprache bewegt sich der Prachtbau des „Banco Hispano-Americano" in Madrid, den Eduardo de Adaro (gest. 1906) unter Mitwirkung des Severiano de la Lastra 1884—91 ausführte. Strenger wirkt Jareños Bibliothekspalast (1866—94) mit seiner stattlichen Freitreppe und

seinem giebelbekrönten Mittelvorsprung. Zum Klassizismus aber kehrt Enrique Maria Repullés in seinem ansprechenden Madrider Börsengebäude zurück, dessen Giebelhalle von sechs korinthischen Säulen getragen wird. Ob neben diesen historischen Stilen auch schon Ansätze zur stillos-stilvollen Moderne in der spanischen Baukunst bemerkbar sind, vermögen wir nicht zu sagen.



José Vilches' Brutus im Museo Moderno zu Madrid. Nach Photographie von J. Laurent in Madrid.

2. Die spanische Bildnerei des 19. Jahrhunderts.

Auch die spanische Bildhauerei im 19. Jahrhundert, über die Lafont kurz berichtet hat, machte im Anschluß an ausländische Richtungen die bekannte Entwickelung vom Klassizismus zum Realismus durch.

Der Hauptmeister der strengen bildnerischen Klassizität, der mit Canova, Flaxman und Thorvaldsen in eine Reihe gesetzt wird, war José Alvarez (1768—1827), dessen Hauptwerk die Gruppe der Verteidigung Saragossas (1817) dem Museum für moderne Kunst zu Madrid gehört. Sein Sohn und Schüler José Alvarez (1805—30), von dessen Hand jenes Museum einen Kupido besitzt, strebte schon nach etwas weicherer Rundung. Ramon de Barba (1767 bis 1836) beteiligte sich nach seiner Rückkehr aus Rom namentlich an der kraftvoll wirkenden bildnerischen Ausschmückung der Puerta de Toledo in Madrid; Ponciano Ponzano (1813—77) schuf den kaltallegorischen Bildschmuck im Giebelfeld des Landtagsgebäudes; Antonio Sola errichtete 1835 das Erzstandbild des Cervantes in Madrid, dessen Sockelreliefs aus dem „Don Quijote" von José Piquer (gest. 1871) romantischere Lebendigkeit atmen; Juan Figueras (geb. 1829) aber ist besonders durch sein tüchtiges Calderondenkmal (1879) in Madrid berühmt. Die kirchliche Holzskulptur suchte sich namentlich in den Schöpfungen des Mariano Bellver (1817—76), dessen Täufer der Kirche zu Tolosa gehört, zeitgemäß zu verjüngen. José Bellver (1824—1869) schloß sich mit Werken wie seinem Santiago zu Pferde in der Kirche dieses Heiligen zu Bilbao an. Ricardo Bellver (geb. 1845), der 1883 das Steinrelief der Himmelfahrt Marias am Mitteltor der Kathedrale von Sevilla schuf, steht schon völlig auf romantischem Boden. Nur noch halbklassizistisch wirken auch Eduardo Barrons posierende Bronzestatue des Lusitaniers Viriathus und José Vilches' durch ihre Gewandung großzügig

zusammengehaltene Brutusstatue in jener Madrider Sammlung (Abb. S. 682), die auch fortgeschrittenere Bildwerke, wie Medardo Sanmartis stilvoll gestellten Fischerknaben, Felipe Moratillas Bronze-Bacchus und jungen Neapolitaner, beherbergt. Alle diese Meister stehen, mehr oder weniger romantisch angehaucht, in der Übergangszeit vom Klassizismus zum Realismus.

Die Befreiung brachte Mariano Benlliure (geb. 1862), der seinen eingehenden, flotten, von der Naturtreue des Kopfes und der Hände auf die Geschichtstreue der Gewänder ausgedehnten Realismus mit würdiger, aber doch nicht sonderlich monumentaler Haltung zu verbinden wußte. Er ist der Schöpfer des Bronzestandbildes des Leutnants Jacinto Ruiz in Bilbao, der Bronzegruppe der Königin Isabella mit Kolumbus (1892) in Granada, der Standbilder des Malers José Ribera in Valencia, des Kriegsministers Cassola (1887), der Königinregentin Maria Cristina (1893) und des Malers Goya in Madrid; er hat einen schönen Matthäus für die Kirche San Francisco el Grande in Madrid, aber er hat auch Tier- und Stierkampfstücke in Erzguß, Badeszenen in Marmor und eine unabsehbare Reihe sprechender und atmender Büsten geschaffen. Neben Benlliure steht, manchmal strenger und großzügiger als er, José Alcoverro y Amoros, von dem die Kolossalstatuen des hl. Isidor und Alfons des Weisen in der Säulenhalle des Museums, in diesem aber auch von tiefem Ernst erfüllte Werke wie der Jeremias und der Gekreuzigte herrühren. Nennen wir noch Agostino Querol wegen seiner schon wieder barocken Bronzegruppe „die Überlieferung" im Museum für moderne Kunst, José Sola wegen seiner dramatisch-lebendigen Marmorgruppe der Patrioten Luis Daoiz und Pedro Velarde unter den Zedern des Prado, Aniceto Marinas wegen seines Velázquez-Standbildes (1899) in Madrid, so sehen wir uns zum Abschied noch einigen Vertretern der jüngeren Moderne gegenüber, die dem Realismus eine größere äußere und innere Haltung zu verleihen verstehen. Wir denken an Künstler wie Julio Echeondia, Miguel Blay, die Brüder Luciano und Miguel Osle. Aber wir können den verheißungsvollen Werken dieser jüngsten spanischen Bildhauer hier noch nicht nähertreten.

3. Die spanische Malerei des 19. Jahrhunderts.

Am Anfang des 19. Jahrhunderts erlebte die spanische Malerei — Temple schrieb ein Buch über die moderne spanische Malerei — inmitten des Klassizismus, der sie umgab, durch Goya (gest. 1828), den einzigen (S. 482), eine Zeit höchster und modernster Freiheit, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts in ganz Europa als vorbildlich anerkannt wurde. Aber lange war es ihr nicht vergönnt, in dieser Luft und in diesem Lichte zu atmen. Der französische Klassizismus Davids, der im vollsten Gegensatze zur Richtung Goyas stand, trug noch zu Lebzeiten des „fern von Madrid" weilenden Meisters den Sieg davon. José de Madrazo (1781—1859), der als der spanische David gefeiert wird, brachte die Richtung aus Paris und Rom mit nach Madrid zurück. Sein Sohn Federico de Madrazo (1815—94), der schon bei den französischen Romantikern in der Schule gewesen war, ist ein Durchschnittsmaler im Sinne Delaroches. Er ist nicht nur im Modernen Museum zu Madrid, sondern auch im Museum zu Versailles und in der Raczynsky-Galerie in Posen vertreten. Federicos Sohn Raimondo de Madrazo (geb. 1841), der Cogniets Schüler in Paris wurde, lenkte schon in die Bahnen des modernen Realismus ein. Sein „Araber" hängt im Modernen Museum zu Madrid. Die drei Madrazos sind typisch für die französische Richtung in der spanischen Malerei bis zum Auftreten des Impressionismus.

Inzwischen schlagen doch zwei Künstler eine Brücke zwischen Goya und den Realisten

der zweiten Hälfte des Jahrhunderts: Vicente Lopez (1772—1855), der hauptsächlich frisch gesehene und flott gemalte Bildnisse, auch das Goyas im Madrider Modernen Museum, schuf, und Leonardo Alenza (1807—45), von dessen Volkssittenbildern, Phantasiestücken und Bildnissen dasselbe Museum einige gute Beispiele besitzt.

Die neuere spanische Malerei bildet stilistisch bis zum Einfluß der impressionistischen Moderne ein ziemlich gleichartiges Ganzes, in dem die „realistisch-koloristische Richtung" der Nachbarvölker, durch das Studium des Velázquez und des Goya verfeinert, sich bei guter, wahrheitsliebender Formenauffassung in vornehmen, auf einen grauen Grundton gestimmten Farbenharmonien ergeht.

Die große moderne Geschichtsmalerei, in der neben grausigen Schreckensszenen Haupt- und Staatsaktionen die wichtigste Rolle spielen, beginnt mit José Casado del Alisal von Valencia (1832—95), dessen Meisterwerk, die „Glocke von Huesca" (1880) im Madrider Modernen Kunstmuseum, ein echt spanisches Blutbad in virtuosem Vortrag zeigt. Dann folgt Eduardo Rosales (1837—73), dessen „Testament Isabellas der Katholischen" (1867) in derselben Sammlung eine Staatsaktion noch in der etwas älteren, formenfesteren Art der Nachfolger Delaroches wiedergibt. Dem Alter nach der dritte ist Luis Alvarez Catalá (1841—1901), zu dessen feingestimmten Hauptbildern „Philipp II. auf seinem Felssitz im Guadarramagebirge" (1889) in der Berliner Nationalgalerie gehört. Dann kommt Antonio Muñoz Degrain (geb. 1843), dessen großes romantisches, etwas süßliches Bild „die Liebenden von Teruel" (um 1882) im Madrider Modernen Museum durch kräftige Licht- und Schattenwirkungen ausgezeichnet ist. Als der größte von allen aber gilt Francesco Pradilla (geb. 1848), der in natürlicher und doch monumentaler Anordnung und vornehm-kräftiger Formen- und Farbensprache zu erzählen weiß. Berühmt sind seine Fresken im Palacio de Murga zu Madrid, bekannt ist sein großzügig angeordnetes, freilich von Velázquez' „Übergabe von Breda" (S. 310) abhängiges Riesenbild der Übergabe Granadas (1882) im Senatsgebäude zu Madrid; am beliebtesten aber ist seine große Darstellung Johannas der Wahnsinnigen am Sarge ihres Gatten (1877) im Madrider Modernen Museum. Ein jüngeres Geschlecht spanischer Geschichtsmalerei kennzeichnen dann Meister wie José Moreno Carbónero von Málaga (geb. 1860), der sich unter Gérôme in Paris gebildet hatte. Sein Prinz Karl von Viana (1881) in derselben Sammlung gehört zu den bestgemalten Bildern des 19. Jahrhunderts. Sein Einzug Roger de Flors in Konstantinopel (1888) schmückt das Senatsgebäude in Madrid. Er malte aber auch sittenbildliche Darstellungen aus den Abenteuern des Don Quijote und des Gil Blas, die sich durch die Feinheit der Zusammenstimmung des Figürlichen und des Landschaftlichen auszeichnen. Auch Ulpiano Checa (geb. 1860), dessen „Einfall der Barbaren" (1886) im Madrider Museum das wilde Reitergetümmel der in Rom hereinstürmenden Horden aufregend veranschaulicht, hat sich in Paris an der Pariser Kunst entwickelt.

Die spanische Landschaftsmalerei behält für unser Gefühl auch im 19. Jahrhundert etwas Äußerlich-Dekoratives. Wenn es von einem ihrer Veteranen, Martin Rico (geb. um 1840), heißt, daß er sich der Schule von Barbizon angeschlossen, so lassen seine ansichtartigen farbenreichen und lichtvollen Bilder davon nicht viel merken. Zu den älteren Meistern dieser Art gehören Casimiro Sainz und Aurelio de Beruete. Dem 1860 und später geborenen Geschlechte aber, das weicher und duftiger in der Stimmung wurde, gehören Landschaftsmaler an wie Jaime Morera (geb. 1860), der auch Einöden der Sierra Guadarrama malte, Enrique Serra (geb. 1860), der italienische Landschaften und Volksbilder schilderte,

Eliseo Meifrén Roig von Barcelona, von dessen Hand die Madrider Sammlung eine Darstellung vom Comosee besitzt, und Manuel Garcia von Sevilla (geb. 1863), der die Gestade des Guadalquivir weich und malerisch mit einem Anflug Corotscher Stimmung wiederzugeben sucht.

An der Spitze der modernen, frei und breit hingesetzten spanischen Sittenmalerei steht Vicente Palmaroli (1835—96), der noch vielfach geschichtliche Gegenstände zum Vorwand seiner sorgfältig durchgeführten Darstellungen nahm. Der Hauptmeister dieser Art aber, der alles in allem der berühmteste spanische Maler des 19. Jahrhunderts geblieben ist, war Mariano Fortuny (1838—74; Schrift von Yriarte). Meistens in Rom ansässig, hatte er auch auf die Entwickelung der italienischen Malerei den größten Einfluß. Er selbst entwickelte seine malerische, die Einzelformen noch gut durcharbeitende, jedoch dem flutenden Ganzen unterordnende Kunst aus der großen spanischen Vergangenheit (Goya) und seinem eigenen, auf Reisen im Orient mit feurigem Farbenlicht beflügelten Empfinden. Paris suchte er erst als reifer Künstler auf. Seine Darstellungen, die anfangs geschichtliche Stoffe bevorzugten, wie sie eine Reihe seiner älteren Bilder im Museum von Barcelona und selbst in der Madrider Sammlung zeigen, wandten sich bald völlig dem Volksleben in den Straßen und Gärten, seltener in den Häusern des Südens und des Orients zu. Der Innen- oder Außenraum ist stets in engste Beziehung zu den dargestellten Vorgängen gesetzt. Die sorgfältige und doch freie Pinselführung, die schimmernde Licht- und Farbenfülle, die Vereinheitlichung der Wirkung wiesen dem modernen Impressionismus die Wege. Fortunys reifste Werke befinden sich im Besitze der amerikanischen Milliardäre, wie Vanderbilt, und der Pariser Hochfinanz, wie Rothschild und Madame André; aber auch in öffentlichen Sammlungen Amerikas, wie dem Metropolitan-Museum in Neuyork und The Walters Gallery in Baltimore. Von den übrigen spanischen Sittenmalern der Zeit nennen wir noch Francisco Domingo aus Valencia (geb. 1843), den Fortuny selbst als den „spanischen Meissonier“ bezeichnete, Eduardo Zamois aus Bilbao (geb. 1843), der vornehmes Leben in üppig ausgestatteten Räumen darstellte, José Garcia aus Sevilla, der das romantische Tagesleben in den Gefilden Andalusiens außerordentlich frisch, natürlich und anmutig veranschaulicht, und José Villégas aus Sevilla (geb. 1848), der Sittenbilder aus der Geschichte und dem Leben der Gegenwart, sowie Landschaften von großer Leuchtkraft mit flotter, geistreicher Pinselführung malte. Villégas ist in den öffentlichen und privaten Sammlungen Amerikas am reichlichsten, doch auch z. B. in der Münchener Neuen Pinakothek vertreten.


Die Zwergin. Gemälde von Ignacio Zuloaga im Luxembourg Museum zu Paris. Nach Photographie von F. Hanfstaengl in München. Vgl. Text, S. 686.

Noch schimmernder und schillernder bewegen sich in der von Fortuny angeregten Richtung einige jüngere, meist in Rom arbeitende spanische Sittenmaler, zu deren charakteristischsten

Darstellungen kirchliche Zeremonien im Freien und in der Kirche, Prozessionen und Messen, Priester und Chorknaben gehören. Das Zwielicht der Kirchen, die Massenbewegung im Freien, die Farbenpracht der Priestergewänder, der funkelnde Glanz der Prunkgeräte vereinigen sich, in den Bildern dieser Art, köstlich zusammengestimmt, flott, breit und leicht hingesetzt, zu eigenartigen, aber doch etwas äußerlichen malerischen Wirkungen. Die Hauptmeister dieser Richtung, deren Bilder dieser und anderer Art in den achtziger und neunziger Jahren in den Ausstellungen Europas bewundert wurden, waren Salvador Sanchez Barbudo (geb. 1858), José Benlliure y Gil (geb. 1855), José Gallegos (geb. 1859) und Salvadore Viniegra (geb. 1862).

In innerlich poetischeren Richtungen bewegen sich Alejandro de Riguer (geb. 1856), der mit den englischen Präraffaeliten liebäugelte, Santiago Rusinol (geb. 1861), der „durch ein Temperament" gesehene Volksbilder und Landschaften malte, Laureano Barrau (geb. 1864), der Schüler Gérômes in Paris war, und Fernando Alvarez de Sotomayor (geb. 1875), der so auseinanderliegende Gegenstände wie ein Bad in Pompeji (1901), eine Straße in Brügge (1902) und Orpheus, von Bacchantinnen verfolgt (1903), durch seine feinfühlige Individualität hindurchgehen ließ.

Die modernste Richtung, der es heiliger Ernst mit der Aufgabe ist, die Körper nur in ihrer Beeinflussung durch das Licht, das sie umspielt, zu sehen, wird in Spanien durch Joaquin Sorolla y Bastida von Valencia (geb. 1862) eingeleitet, der in Paris durch Bastien Lepage beeinflußt wurde, sich aber zu selbständiger Kraft hindurchrang. Auch er fing mit lebensgroßen realistischen Geschichtsbildern an, wie dem „zweiten Mai" (nach Temple im Museum Villanueva y Gettrú zu Balaguer), und fand schließlich sich selbst in landschaftlichen Sittenbildern, wie den „valencianischen Fischern" (1895) und dem „Badestrand bei Valencia" (1900) in der Berliner Nationalgalerie. Auf anderem Boden steht Ignacio Zuloaga (geb. 1870), dessen lebensgroße, farbenstarke, flächig empfundene Darstellungen aus dem spanischen Volksleben, die nicht mehr novellistisch erzählen, sondern nur stimmungsvolle Augenblicke und charakteristische Typen festhalten wollen, gerade durch ihre echt spanische, mehr an Goya als an Velázquez anknüpfende Art, ungeheuern Beifall in Mittel- und Nordeuropa fanden. Er fehlt schon fast in keiner modernen Galerie Europas. Rassig und temperamentvoll sind alle seine Bilder (Abb. S. 685). Durch Rasse und Temperament zeichnen sich auch die freilich vielseitigeren Darstellungen Gonzalo Bilbaos aus (geb. 1860), durch visionäre, rauschende Farbenakkorde, um die es ihm allein zu tun ist, wirkt Herman Anglada Camarata, der schon Schüler des Sorollo y Bastida und des Zuloaga war. Die spanische Malerei noch weiter herab zu verfolgen, ist hier nicht unsere Aufgabe. Da sie sich nicht nur zeitgemäß im internationalen Sinne, sondern auch eigenartig im nationalen Sinne zu entwickeln scheint, wird sie berufen sein, eine Rolle in der Kunstgeschichte Europas zu spielen.

X. Die Kunst des 19. Jahrhunderts in Rußland und Polen.

1. Vorbemerkungen. — Die Kunst des 19. Jahrhunderts in den baltischen Provinzen und in Finnland.

Die Hauptherde der neueren Kunst des mächtigen Kaiserreichs, in dessen geistigem Leben Urwüchsigkeit und Überreiztheit sich mischen, blieben Petersburg und Moskau. In den deutschen, finnischen und polnischen Provinzen herrschten gerade auf künstlerischem Gebiete

Sonderbestrebungen, die sich mit denen Deutschlands, Schwedens und des österreichischen Polens deckten. Krakau war im 19. Jahrhundert die künstlerische Hauptstadt Polens.

In den baltischen Provinzen, die in geistiger und künstlerischer Beziehung zu Deutschland gehörten, war Riga seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der Schauplatz einer lebhaften Bautätigkeit. Im neugotischen Stile erhoben sich hier z. B. 1867 die Gertrudkirche, 1892 die katholische Franziskuskirche; und auch die Neubauten der alten Gildenhäuser lehnten sich an den mittelalterlichen Baustil an. Im venezianischen Renaissancestil wurde hier nach Entwürfen H. von Bosses 1855 die wirkungsvolle Börse, im florentinischen Renaissancestil 1866 der Neubau des alten Ritterhauses vollendet. Das Stadttheater, das 1882 abbrannte, war ein Hauptwerk des bekannten, in Petersburg geborenen, in Gotha gestorbenen Architekten Ludwig Franz Karl Bohnstedt (1822—85).

Über die baltischen Bildhauer und Maler des 19. Jahrhunderts hat Wilh. Neumann geschrieben. Die Bildhauer wandten sich teils, wie der Kurländer Eduard Schmidt von der Launitz (1797—1869), der Schüler Thorvaldsens, der das stattliche Gutenbergdenkmal in Frankfurt a. M. schuf, nach Deutschland, teils, wie Peter Clodt (1805—67), der übrigens schon in Petersburg geboren war, nach Rußland. Clodts Hauptwerke in der Newastadt sind seine lebendigen Rossebändiger an der Anitschkowbrücke, sein keckes Viergespann auf der Narvaschen Triumphpforte, sein idyllisches Sitzbild des Fabeldichters Krylow und sein Reiterdenkmal Kaiser Nikolaus' I., das vergeblich mit Falconets Peter dem Großen (S. 446 f.) zu wetteifern sucht. Die besten baltischen Maler, von denen der große Bibelmaler Eduard von Gebhardt (geb. 1838), der Landschafter Eugen Dücker (geb. 1841) und der Schilderer estnischen Volkslebens Gregor von Bochmann (geb. 1850) zu den Säulen der neueren Düsseldorfer Schule gehören, zogen nach Deutschland. Im Petersburger Kunstleben aber spielten immerhin baltische Maler wie Timoleon Neff (1805—76), den man den „Rafael Rußlands" nannte, und Otto von Möller (1812—74), der sich an Overbeck (S. 601 und 602) anlehnte, eine Rolle.



Lars Soncks Telephonamt in Helsingfors. Nach der „Zeitschrift für bildende Kunst", Neue Folge XVIII, S. 179. Vgl. Text, S. 688.

Helsingfors, die Hauptstadt Finnlands, erhob sich erst im 19. Jahrhundert unter russischer Oberhoheit zu einer Kunststadt. An großen baulichen Aufgaben fehlte es nicht; und schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entstanden hier nach den Entwürfen des deutschen Baumeisters Karl Ludwig Engel (gest. 1840) eine Reihe ansehnlicher klassizistischer Bauten, wie die Universität, das Senatshaus, die Bibliothek und die lutherische Nikolaikirche. Den Renaissancestil zeigt das „Ritterhaus" (1858), den gotischen Stil die neue lutherische Kirche (1893). Dann aber erfolgte, wie Tavastjerna und Wasastjerna es beschrieben haben, gerade in Helsingfors eine bewußte Abkehr von den geschichtlichen Stilen. Die Rückkehr zum echten heimischen Material, zu zweckentsprechenden Hauptformen, zu schlichter, heimisch-natürlicher Ornamentik vollzog sich 1897 durch drei Schüler der Helsingforser Technischen Hochschule, Eliel Saarinen, Armas Lindgren und Hermann Gesellius, die sich alsbald auch zu

einer Architektenfirma zusammentaten. Gingen sie teils, wie in dem Geschäfts- und Wohnhaus Pohjola, in der massigen Anwendung schwerer Rustika über das Zweckbedürfnis hinaus, so stellten sie anderseits, wie im Haus der Ärzte, Muster schlichter und natürlicher Bauweise hin. Noch jüngere Baumeister folgten begeistert. Spitzbogen, Rundbogen und gerades Gebälk kamen ungezwungen an die Reihe. Hohe Dächer wurden bevorzugt, Ecken und Vorsprünge kamen zu ihrem Rechte. Lars Soncks Telephonamt (Abb. S. 687) und Krankenhaus in Helsingfors, seine Johanneskirche in Tammerfors, Karl Lindahls und Thomes Haus des Vereins Sampo gehören zu den sehenswertesten Bauten dieses neufinnischen Stils.

Als finnische Bildhauer sind Karl Eneas Sjöstrand (geb. 1828) und Bissens (S. 664) Schüler Walter Runeberg (geb. 1838), von dem das Denkmal Alexanders II. in Helsingfors herrührt, zu nennen.

Von den finnischen Malern, die die Düsseldorfer Schule besuchten, ist nicht viel Aufhebens zu machen. Erst Albert Edelfeldt (1854—1906) und Axel Gallén (geb. 1865), die die Pariser Malweise in Paris erlernt hatten und auf Stoffe aus der Geschichte, dem Volksleben und der Natur Finnlands anwandten, gelten als die Begründer einer finnischen Nationalmalerei. Edelfeldt, dem Tikkanen einen warmen Aufsatz gewidmet hat, war wirklich ein bedeutender und allseitiger Meister, der mit seinen frischen, wahren, großen Küstenlebenbildern und selbst den Geschichtsdarstellungen, zu denen er schließlich zurückkehrte, von Sieg zu Sieg schritt. Er ist nicht nur in allen nordischen Galerien, sondern auch im Luxembourg-Museum vertreten.

2. Die polnische Kunst des 19. Jahrhunderts.

Nach der letzten Teilung Polens verlegte das polnische Geistesleben, wie schon angedeutet, seinen Schwerpunkt wieder von Warschau nach Krakau. Gebaut worden ist freilich in Warschau, der größeren Stadt, in größerem Umfang. Gotteshäuser in romanischen, gotischen, italienischen und russischen Formen sprossen empor; die eindrucksvollsten sind doch wohl die russischen, wie die 1837 im Renaissancestil erneuerte Dreifaltigkeits-Kathedrale mit ihren fünf vergoldeten Kuppeln und die 1894 begonnene Alexander Newskij-Kathedrale, eine dreischiffige Kuppelkirche mit abseits gestelltem Glockenturm. Den Klassizismus vertreten weltliche Bauten, wie das Schloß Belvedere (1822), die Kaufmanns-Resource (1829) und das große Theater (1833). Im italienischen Renaissancestil prangt Hitzigs, des Berliners (S. 586), Palais Kronenberg (1869).

In Krakau, dessen Kunst Lepszy geschildert hat, trat Filipp Pokutynski (1829—79) mit seiner freilich bescheidenen Akademie der Wissenschaften als Nachfolger Schinkels (S. 584) auf, während Feliks Ksiezarski (1820—84), dessen Hauptwerk das nüchterne gotische Universitätsgebäude ist, auf die mittelalterliche Formenwelt zurückgriff. Von den Jüngeren aber ist Franz Maczynski wegen seines Kunstpalastes zu nennen, der mit Elementen der Hochrenaissance und des Barocks in modernster Weise schaltet.

Der klassizistische Stil der Bildhauerei ist in Warschau wie in Krakau durch ein Hauptwerk Thorvaldsens (S. 663) vertreten. Warschau besitzt sein Sitzbild des Kopernikus, Krakau sein in heroischer Halbnacktheit prangendes Standbild des Wladimir Potocki. Ein Schüler Thorvaldsens, Karl Ceptowski, gilt als der Stammvater der Krakauer Bildhauerschule des 19. Jahrhunderts, von deren Sprößlingen Marzel Guyski (gest. 1893) mit einer sprechenden Bronzebüste des Dichters Mickiewicz, Anton Pleszowski mit der edlen Bronzegestalt „Trauer“, Pius Welonski mit dem ehernen Gladiator und dem „Sclavus saltans“ im Krakauer Museum vertreten sind. Wenzel Szymanowski, der schon Rodin kennt, hat das

weiche, malerische Denkmal des Malers Grottger in Krakau geschaffen. Cyprian Godebski aber, der, in Frankreich geboren (1835), ganz zum Pariser geworden ist, ist in Warschau mit seinem Denkmal des Komponisten Moniuszko und dem Standbild des Dichters Mickiewicz (1898) in der Kathedrale besser vertreten als in Krakau.

Die polnische Malerei des 19. Jahrhunderts beginnt in Krakau um 1835 mit der Rückkehr Wojciech Stattler-Stanskis (1800—1882) aus Rom, wo er sich der Richtung Overbecks angeschlossen hatte. Zu seinen Schülern in Krakau gehörten Arthur Grottger (1837—1867), dem seine tüchtigen vaterländischen Geschichtsbilder jenes Denkmal in Krakau eintrugen, und Jan Mateijko (1838—93), der ein Künstler von europäischem Rufe war. Seine Riesenbilder aus der polnischen Geschichte, denen man in Krakau, Wien und Lemberg nachgehen kann, zeichnen sich durch außergewöhnliche Lebens- und Farbenfülle aus, sind aber doch theatralisch aufgefaßt und künstlerisch mit ihrer Gestaltenmenge, ihrer unruhigen Bewegung und ihrer bunten Färbung keineswegs abgeklärt. Neben Stattler-Stanski stand Peter Michalowski (1800—1855), der schon früh nach Paris gegangen war und sich unter Charles zum scharfblickenden Militär- und Pferdemaler (hauptsächlich in Aquarellen und Zeichnungen) ausgebildet hatte. Ihm folgte Julius von Kossak (1824—99), der gar Schüler Horace Vernets in Paris gewesen war, folgten dann Joseph von Brandt (geb. 1841), der unter Adam und Piloty zum Münchener wurde, sein kecker Schüler Julian Falat (geb. 1853) und die Warschauer Max Gierymski (1846—74) und Alexander Gierymski (um 1850 bis 1901). Julian Falat, seit 1895 Krakauer Akademiedirektor, ist, mit der Zeit fortschreitend, ins Freilichtlager übergegangen. Impressionistischer empfindet Theodor Axentowicz (geb. 1859), der zu den Begründern der polnischen Sezession („Sztuka") gehört; dem modernen Symbolismus aber huldigen polnische Maler wie Leon Wyczolkowski und Jacek Malczewski. Auf München und Wien folgte auch für die temperamentvollen Polen Paris mit allen seinen Schlagworten.

3. Die russische Kunst des 19. Jahrhunderts.

In der russischen Baukunst dieses Zeitalters sind zwei scharf voneinander zu trennende Hauptrichtungen zu unterscheiden, die westeuropäische, die anfangs auch in west-, mittel- und südeuropäischen Händen lag, und die russische, die sich bald, namentlich in Kirchenbauten, streng an die alten Überlieferungen hielt, bald mit europäischen Bauformen vertrug und dann oft zur äußerlichen Dekoration herabsank. In der westeuropäisch-klassizistischen Richtung arbeiteten in Petersburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Franzose Auguste Ricard de Montferrand (1786—1858), der Schüler Perciers gewesen war, der Italiener Rossi aus Lugano, über den Näheres nicht bekannt ist, und der Deutsche Leo von Klenze (1784—1864; S. 584), den der deutsch-russische Archäologe Otto Magnus von Stackelberg (1787—1837) beriet. Montferrands Hauptbau ist die großartige Isaakskirche, die, ganz aus Granit, Marmor und Bronze errichtet, mit ihren fünf säulenumkränzten Kuppeltürmen und ihren vier korinthischen Giebelfronten zu den pracht- und machtvollsten Kirchenbauten dieses Zeitraums gehört. Von Rossi rühren einige der vornehmen weltlichen Bauten Petersburgs her: der breitgedehnte, mit vorspringenden Seitenflügeln und achtsäuligem, korinthischem gegiebelten Mittelrisalit geschmückte Palast des Großfürsten Michael (1819—25), in dem sich jetzt das Russische Museum befindet, das Senatsgebäude (1829—33), das Generalstabsgebäude und das Alexandertheater (1832) mit seiner breiten, von sechs korinthischen Säulen

gebildeten Loggia. Klenzes Hauptwerk ist die neue Ermitage, ein Prachtbau, der sich in seiner Anlage und seinem Aufbau der Hochrenaissance nähert, in seinen Einzelformen aber dem strengen Neuhellenismus huldigt. Einen älteren, schwereren Klassizismus atmet Thomas de Thomons (1756—1814) Börse (1805) mit ihren 44 gedrungenen dorischen Säulen. Von Basil Petrowitsch Stassows beiden Petersburger Triumphtoren ist das einbogige Narwasche wie die Triumphpforte in Moskau eine Weiterbildung des römischen Titusbogens, wogegen das „moskauische" an die dorischen Propyläen Athens anknüpft. Italienischen Renaissanceformen nähern sich z. B. in Moskau Konstantin A. Thons (1794—1881) mächtiges Kreml-Schloß (1839—44), in Petersburg das ehemalige große Theater, das 1894—96 durch W. Nicola zur Musikhochschule umgebaut wurde, und das Volkshaus Kaiser Nikolaus' II. (1901).

Zu den russischen Kirchen, die sich, wie die Isaakskirche, in ein klassisches Gewand hüllen, gehört Stassows mit fünf blauen, gesternten Kuppeln geschmückte Ismailow-Kathedrale in Petersburg (1828—35). Einen russisch-italienischen Mischstil zeigt die mit fünf Pyramidentürmen gekrönte Verkündigungskirche von Konstantin A. Thon in Petersburg, einen gotisch-russischen Mischstil die Katharinenkirche (1817) im Wosnessenskijkloster zu Moskau. Als rein russisch ist trotz ihrer kälter abgezirkelten Formen und ihrer modernen Gemälde und Reliefs Thons gewaltige Erlöserkirche (1837—83) in Moskau anzusprechen, die in ihrem Marmorgewande mit granitenen Treppen, ehernen Toren und goldenen Kuppeln die weitgedehnten Dächerwogen des Moskwatales überschaut. Strenger und krauser altrussisch wirkt die Kirche der Kiewschen Lawra in Petersburg (1898), am reichsten und krausesten ebendort die Sühnekirche am Sommergarten.

Für moderne weltliche Bauten hat namentlich Moskau den altrussischen Stil zugestutzt. Geringen russischen Einschlag erst zeigen Pomeranzews Sandsteinbau der „Handelsreihen" (1888—93), stärkeren und absichtlicheren Tschitschugows Backsteinbau des Dumapalastes, den stärksten Sherwoods Neues Historisches Museum, das mit seinen Türmen, Giebeln, Kuppeln und Dächern die weite Fläche des „Roten Platzes" begrenzt und beherrscht (Abb. S. 691).

Die russische Bildnerei des 19. Jahrhunderts hat sich wenig selbständig erwiesen. Nach Clodt, den wir unter den Balten kennen gelernt (S. 687), waren noch verschiedene andere Balten in Petersburg tätig. Keiner von ihnen aber erreichte den Ruhm Markus Antokolskis von Wilna (1843—1902), der sich aus sich heraus zum Schnitzer in Holz und Elfenbein entwickelt hatte, ehe er sich an der Petersburger Akademie, in Berlin, Rom und Paris zum gefeierten Großbildner entwickelte. Neben den ersten französischen, belgischen und deutschen Bildhauern, die seine Zeitgenossen waren, erscheint er in seinem tüchtigen, aber zahmen literarischen Realismus wohl kaum als wirklich großer Meister. In Rußland mußte er in seiner Vereinzelung als solcher wirken. Nennen wir von seinen Schöpfungen im Russischen Museum in Petersburg das Bronzesitzbild Iwans des Schrecklichen (1872), das Hochrelief Jaroslaws des Weisen zu Pferde, das Bronzerelief des Gekreuzigten, den Tod des Sokrates und den Mephistopheles, aus dem Tretjakowschen Museum in Moskau die christliche Märtyrerin, so haben wir seine besten Werke schon beieinander. Ungleich selbständiger und geistreicher erscheint der Fürst Paul Trubetzkoy, den wir unter den Italienern (S. 677) kennen gelernt haben, in seinen kleinen, naiv und unmittelbar aus dem täglichen Leben gegriffenen Bronzen. Andere russische Bildhauer nennt auch Grabar nicht, wenngleich es in den russischen Städten an annehmbaren Denkmälern nicht fehlt und die Sammlungen Moskaus und Petersburgs

uns noch manchen erträglichen Bildhauer vorstellen. Als begabte Schülerin Rodins in Paris wird Anna Golubkin genannt.

Anders verhält es sich mit der russischen Malerei des 19. Jahrhunderts, die, national noch mehr durch ihre Stoffe als durch deren Wiedergabe, der Bewegung in Frankreich und Deutschland in gemessener Entfernung, oft aber mit eigenartigem leidenschaftlichen Schwunge folgte. Wir kennen sie aus Grabars und Nordens Aufsätzen und dem Buche von Benois.

Der Bahnbrecher der altrealistischen Richtung war der Petersburger Karl Brüllow (1799—1852), dessen Hauptwerk, „Die letzten Tage Pompejis" im Russischen Museum, die



Sherwoods Neues Historisches Museum am Roten Platz in Moskau. Nach Photographie.

Leichtigkeit und Kühnheit seiner Darstellungsweise im besten Lichte zeigt. Auch die Deckengemälde der Kuppel der Isaakskirche rühren von Brüllow her, der für seine Zeit außerhalb Frankreichs als einer der fortgeschritteneren Maler erscheint. Feodor Bruni (1800—1875), der ebenfalls religiöse Darstellungen für die Isaakskirche schuf, erscheint in seinen Bildern, wie der „ehernen Schlange" im Russischen Museum zu Petersburg, als denkender Maler, der wenigstens bestrebt war, Gedanken und malerische Haltung miteinander zu verbinden. Alexander Iwanow (1806—58) rang mit mystisch-religiösen Empfindungen, wie sie in seinem „Christus als Gärtner" im Russischen Museum zum Ausdruck kommen. Als Begründer der modernen ländlichen Sittenmalerei in Rußland gilt Alexej Wenezianow (1780—1847). Als der „russische Hogarth" aber wird Paul Fedotow (1816—52) gefeiert. Zu den Vorläufern des jüngeren Geschlechts gehört Wasilij Perow (1833—82), dessen meist frühe Sittenbilder aus dem Volksleben Aufsehen erregten. In dem jüngeren

Geschlecht der „Wanderer", die sich nach ihren Wanderausstellungen benannten, aber erscheint Nikolai Gay (1830—94) in seinen religiösen Bildern, wie „Christus und die Jünger nach dem Abendmahl" im Russischen Museum, als ein Meister von überaus herbem und hartem Wirklichkeitsdrang, suchte Viktor Wasnezow (geb. 1848) russische Geschichten und byzantinische Heilige mit möglichst nationalem Anstrich darzustellen, erweist Wassili Surikow (geb. 1848) sich in Bildern wie der „Eroberung Sibiriens" im Russischen Museum und der „Hinrichtung der Strelitzen" in der Tretjakow-Galerie als „eine der eigenartigsten, selbständigsten und dabei allerrussischsten Erscheinungen in der Kunst". Einen größeren Namen als diese Meister hat Ilja Repin (geb. 1844; Aufsatz von Norden), der „Courbet Rußlands", der seine Episoden aus der russischen Geschichte und dem russischen Volksleben, wie das wild-lustige „Kosakenschreiben" im Russischen Museum, den „Bittgang" und die „Rückkehr des Sträflings" in der Tretjakow-Galerie, mit leidenschaftlichem Leben und kräftiger Unmittelbarkeit ausstattete. Noch öfter genannt ist im Auslande Heinrich Siemeradski (1848—1902), der Münchener Pilotyschüler, der packende Gegenstände, wie die „Fackeln des Nero" im Museum von Krakau, „Phryne" im Russischen Museum, aber auch religiöse Bilder, wie das Abendmahl in der Erlöserkirche zu Moskau, geschickt und wirkungsvoll bearbeitete. Am bekanntesten von allen russischen Malern wurde Wassili Werestschagin (1842—1904), der zahlreiche religiöse Bilder für die Erlöserkirche in Moskau malte, sich aber vor allem durch seine gegenständlich packenden Bilder aus dem Orient und aus dem Türkenkriege, die in den großen Sammlungen zu Petersburg und Moskau zahlreich vertreten sind, seinen Weltruf geschaffen hat. Werestschagin stellte sich durch seine realistisch gemeinten, oft auch symbolisch zugespitzten Darstellungen der Schrecken des Krieges in den Dienst der Friedensbewegung. Einen nur künstlerischen Maßstab darf und kann man an seine Bilder nicht legen.

An der Spitze der russischen Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts steht der jüngere Silvester Stschedrin (1791—1831). Zu ihren Sternen gehörte der See- und Küstenmaler Iwan Aiwasowski (1817—1900), der seine hellblauen Wogen oft mit eigenartigen, manchmal an Turner erinnernden Beleuchtungswirkungen zu durchglühen wußte. Enger und nüchterner an die Natur schloß Iwan Schischkin (1831—98) sich an. Poesievoller gestimmt war Sawrassow (1830—97), dessen Frühlingsbild in der Tretjakow-Galerie Grabar als „Frühling der russischen Landschaftsmalerei" bezeichnet. Mit Konstantin Korowin (geb. 1861) aber beginnt die Geschichte der neuesten russischen Malerei, in der, da sie sich an die ganze Welt der Erscheinungen hielt, die Einteilung nach Fächern der Malerei rasch verschwand. Zuerst ging auch über Rußland die Sonne von Barbizon (S. 573ff.) auf. Neben Korowin sind namentlich Isaak Lewithan (1861—1900) und Valentin Serow (geb. 1865) zu nennen, die die national-russische Stimmung in einem trüben, stillen Grau suchten. Andere Moskauer Maler folgten. Die ganze Bewegung von 1880—1900, in der noch Meister wie Ilja Ostruckow (geb. 1855), Wassilij Perepletschikow (geb. 1863) und Apollinarij Wassnezow (geb. 1856) zu nennen wären, kann man als Moskauer Schule bezeichnen.

Inzwischen aber regte sich in Petersburg in engen Beziehungen zur Graphik eine andere, absichtlichere, literarischere und altertümelndere Richtung, die auch mit der Rokokokunst wieder liebäugelte und das Entzücken einiger fortgeschrittener deutscher Kunstfreunde bildet. Alexander Benois (geb. 1870) und Konstantin Somow (geb. 1869), über den Bie ein Buch geschrieben, stehen an der Spitze dieser etwas preziösen Bewegung. Auch Eugen Lanceray (geb. 1875) und Leo Bakst (geb. 1867) sind zu nennen.

Für sich aber standen Michael Wrubel (1856—1900) mit seinen tiefempfundenen, wenngleich verzerrt wirkenden, an Gogh und Munch erinnernden, nur byzantinischer angehauchten religiösen Darstellungen, Victor Massatow (1869—1905), der „die koloristischen Entdeckungen des Impressionismus mit seinen eigenen schlaftrunkenen Schwärmereien und duftigen Visionen zu vereinigen suchte", und Paul Kusnetzow, der aus der ornamentalen Phantastik Wrubels und den Farbenträumen Massatows etwas eigenes Neues bildet, das wir jedoch nicht als gesund bezeichnen möchten.

Frischer, aber nicht origineller erscheinen daneben die Talente, die sich unmittelbarer an den französischen Impressionismus anschließen, wie Nikolai Tarchow, Walter Lockenberg und Igor Grabar, selbständiger russisch die jungen Landschafter, die sich an Archip Kuinski (geb. 1842), den Sonnenmaler, anschlossen, wie Nikolai Röhrich (geb. 1874) und Arkadij Rylow (geb. 1872), der Schöpfer des „Grünen Rauschens".

Eine lehrreiche Zusammenstellung der verschiedenartigsten Werke der jüngsten russischen Schule, die von der russischen Geschichte und der russischen Landschaft in mystische und sinnbildliche Märchenwelten hinüberschweift, bot die russische Ausstellung, die die Wiener Sezession im Herbst 1908 veranstaltete. Neben Röhrich erschienen hier Neurealisten wie Boris Kustodjew, Impressionisten wie Nikolaus Krymow, Phantasten wie B. Anisfeld. „In der Brust dieser Malerei", sagt Hevesi, „wohnen zwei Seelen: eine moskowitische und eine pariserische. Sie hat einerseits die klammernden Organe, mit denen sie sich in der fetten Heimatscholle festkrallt, und anderseits libellenhafte Flügel, mit denen sie bis weit in die vierte Dimension entflattert."

Rückblick und Vorblick.

Auf weite, vielverschlungene Pfade, die durch Blütengärten und Wüsten, durch Fruchtwälder und Heidestrecken führten, blickt die Kunstgeschichte am Anfang des 20. Jahrhunderts zurück. Ihr Rückblick aufs 19. Jahrhundert, das von der Nachbildung der Stile aller früheren Jahrhunderte lebte, wird von selbst zu einem Rückblick auf den Gesamtweg, den die Kunst seit ihren ersten Anfängen durchschritten. Fest und klar, trotz ihrer natürlichen Stilwandlungen in sich beschlossen, leuchtet die alte Griechenkunst durch die Zeiten. Sie bleibt die erste, weithin strahlende Höhe der europäischen Kunstgeschichte. Wenn man es neuerdings liebt, alles, was zwischen dem Verfall der Antike und der goldenen Zeit des 16. Jahrhunderts geschaffen worden, zur „primitiven" Kunst zu rechnen, so halten wir das freilich nicht für richtig. Jede Kunst, in der das Ringen einer großen Zeit zu vollem Ausdruck gelangt, ist in ihrer Art reife und vollendete Kunst. Wer möchte die romanischen und gotischen Dome des Mittelalters als primitive Kunstschöpfungen bezeichnen? Auch sie sind Höhepunkte der Kunst mit allen Bildwerken und allen Malereien, die sich ihnen anpassen. Wer möchte die von frischem Wirklichkeitssinn und eindringlicher Technik getragenen italienischen und niederländischen Gemälde und Bildwerke des 15. Jahrhunderts, die man ebenfalls noch als „primitiv" bezeichnen hört, zu den unreifen und unvollkommenen Schöpfungen der Kunstgeschichte zählen? Auch sie gehören zu den Gipfeln der Kunst. Es ist verfehlt, erst mit der bewußten, wenn auch anfangs nur tastenden Rückkehr zur Antike, die sich im 15. Jahrhundert vorbereitete, im 16. vollzog, also erst mit den Meistern, die am Eingang dieses dritten Bandes unserer Kunstgeschichte stehen, die reife, die vollkommene Kunst der christlichen Völker Europas beginnen zu lassen.

Gleichwohl beginnt mit dieser Rückkehr zur Antike, die zugleich eine reinere, freiere, größere, bald vom Stil zur Freiheit, bald von der Freiheit zum Stil zurückführende Naturanschauung brachte, beginnt mit den großen Meistern, die das 16. Jahrhundert einleiten, unzweifelhaft eine neue Periode der Kunstgeschichte, die abermals, trotz aller Stilwandlungen, während der vier Jahrhunderte, durch die hindurch wir sie verfolgt haben, ein in sich abgeschlossenes Stück der Entwickelungsgeschichte darstellt. Vielleicht ist es noch nicht einmal abgeschlossen. Jedenfalls werden die Ausläufer der Richtung dieser vier Jahrhunderte sich noch lange bemerkbar machen. Die Frage, ob es wünschenswert ist, daß das Neue Einlaß erhalte, das seit einem Menschenalter vernehmlich an die Pforten der Kunst klopft, um vollends mit den alten Überlieferungen aufzuräumen, oder ob dieses Neue nur den Augenblickswert einer Modelaune hat, die sich zurückziehen muß, ohne die Entwickelung in den alten Gleisen dauernd unterbrechen zu können, läßt sich nur durch einen besonnenen Rückblick auf den kunstgeschichtlichen Entwickelungsgang dieser vier Jahrhunderte beantworten. Während der ersten drei Jahrhunderte dieses Zeitraums sehen wir die Kunstanschauung der Antike, wie sie sich am deutlichsten in den Formen der Baukunst ausspricht, sich von der reinen, stillen Gestalt, in der Bramante und Rafael sie gesehen, organisch weiterentwickeln. Selbst was in den darstellenden Künsten daneben zeitweilig als Naturalismus angesehen wurde, hält, den Stilwandlungen in allen ihren Phasen folgend, an der Grundanschauung der Renaissance fest, die selbst die Künstler vom stärksten Wirklichkeitsdrang, selbst die Landschafter, verhinderte, der Natur ganz unbefangen und ganz unmittelbar ins Auge zu schauen. Nur eine verhältnismäßige Freiheit von dem Hergebrachten gab es. Jene organische Weiterentwickelung aber, die vom Ruhigen zum Bewegten, vom Beschränkten zum Ungeheuren, vom Festen zum Flüssigen weiterführte, spricht sich deutlich im Werden und Wachsen der Hochrenaissance, der Spätrenaissance und des Barocks in allen seinen Phasen aus. Den Grundformen der alten Säulenordnungen bleibt selbst das Rokoko wenigstens im Äußeren treu. Erst die Innenzierkunst des Rokokos befreit sich — zum ersten Male — so gut wie völlig von der hergebrachten Formensprache. Aber die Zeit war noch nicht reif für diese Freiheit; das Alte siegte noch einmal. Der Klassizismus brüstete sich noch einmal mit der Zwangsjacke erst der römischen, dann der griechischen Gesetzmäßigkeit. Die Entwickelung der Baukunst dient uns nur als Maßstab und Kontrolle. In den darstellenden Künsten verhält es sich ungefähr ebenso. Nachdem die organische Entwickelung, trotz ihrer Nachwirkung bis zum Biedermeierstil, durch die Erdrosselung des Rokokos nun einmal unterbrochen worden war, sah man jetzt, durch das vermeintliche Gelingen der „Nachahmung der alten Griechen" ermutigt, die Möglichkeit weiterer Fortschritte nur in der Wiederanknüpfung an alle späteren Stile, zunächst an die mittelalterlichen, dann an die Renaissancestile, abermals bis zum Barock und Empire. Wo sollte das enden? Sollte das alte Spiel immer wieder von vorn anfangen? Oder sollte die Kunst auf alle Zeiten hinaus zu einem unfruchtbaren Eklektizismus verdammt sein?

Die einzige Möglichkeit, weiterzukommen, lag auch nach unserer Überzeugung in der völligen Umkehr zur Natur. In den angewandten Künsten der Architektur und des Kunstgewerbes hieß das die Umkehr zur Natur des Materials, zur Natur der statischen Gesetze, zur Natur des Zwecks, dem der Bau oder der Gebrauchsgegenstand dienen sollte. Nur das eigenste Wesen des Gebäudes oder des Gegenstandes soll in seiner äußeren Gestalt und in seinen Schmuckformen zum Ausdruck kommen. Auch die Bildnerei mußte, besonders soweit sie Denkmalskunst war, an dieser natürlichen monumentalen Gesetzlichkeit teilnehmen. Die Zersplitterung

des Eindrucks mußte aufhören. Die Behandlung der Oberfläche konnte sich mehr dem weicheren malerischen Sehen mit zwei Augen anpassen; aber sie brauchte es nicht. So verschiedenartige Werke wie Rodins „Denker" und wie Lederers Hamburger, Hildebrands Bremer Bismarck konnten gleich selbständig und gleich modern erscheinen. Die Verabschiedung der historischen Stile soll und muß in der Baukunst, in der Bildhauerei und in der Wandmalerei zum Stil, zum wirklichen echten, aus der Natur der Aufgabe und des Materials entspringenden Stil zurückführen. In der Staffeleimalerei und der Griffelkunst haben sich vollends alle Fesseln der historischen Vorbilder als unnütz oder schädlich erwiesen. Schon während des ganzen 19. Jahrhunderts hatte sich, zuerst teilweise in England, dann in Frankreich, nach und nach jene Befreiung vom alten Sehen und von den alten Herstellungsrezepten vollzogen, die heute beinahe als vollendete Tatsache zu begrüßen ist. Die Malerei hat das Weben der Natur im Licht und in der Luft noch nie so unmittelbar gesehen und wiedergegeben, wie es seit Manets und Monets Vorgang jetzt fast überall geschieht. Auf irgendeine Formel des Impressionismus oder des Neuimpressionismus kommt es dabei nicht an. Jede Formel ist vom Übel. Jeder Meister lerne sehen und male die Natur, wie er sie sieht. Die Möglichkeiten, die die Flächenkunst der Darstellungstechnik von der einfachen charaktervollen Umrißzeichnung bis zur modernsten Farbenteilung bietet, sind unerschöpflich. Wenn aber die darstellenden Künste sich aus der drückenden Umarmung der Literatur zu sich selbst, zu den Aufgaben, die ihrer eigenen Natur entspringen, geflüchtet haben, so heißt das natürlich nicht, daß nun in aller Zukunft keine weltlichen oder biblischen Geschichten mehr gemalt oder keine Dichter mehr durch Schöpfungen der Griffelkunst erläutert werden dürfen. Die natürlichen Grenzen zwischen Buchbild oder Wandbild und dem freien Staffeleibild, das aus sich selbst verstanden werden will, werden nur schärfer einzuhalten sein, als das 19. Jahrhundert es getan; und die Rückkehr zur Natur soll in den darstellenden Künsten sicher nicht dazu verführen, an den äußeren Wirkungen hängen zu bleiben. Auch die Menschenseele ist ja ein Stück der Natur; und in der Darstellung dieses Stückes der Natur wird die Menschheit auch in Zukunft, solange die Erde ihre Heimat ist, die höchste und herrlichste Aufgabe ihrer Künste sehen.

Kurz, gerade ein Rückblick auf die kunstgeschichtliche Entwickelung des 19. Jahrhunderts und der vorhergehenden Jahrhunderte läßt uns vermuten und verleiht uns die Hoffnung, daß es unserer Zeit in der Tat beschieden ist, Zeuge einer jener großen kunstgeschichtlichen Wandlungen zu sein, von denen die Zukunft der Kunst abhängt.

Alphabetischer Schriftennachweis.

Die Auswahl der hier aufgenommenen Schriften ist im wesentlichen nach denselben Gesichtspunkten erfolgt wie im ersten und zweiten Bande. Zunächst enthält dieses Verzeichnis daher die Bücher, Abhandlungen und Aufsätze, auf die im Text oder in den Bilderunterschriften nur durch Nennung der Verfassernamen hingewiesen worden ist. Doch ist auch eine beschränkte Anzahl von Schriften aufgenommen worden, deren Anführung wünschenswert erschien, obgleich sich keine Nötigung oder keine rechte Gelegenheit fand, im Texte in der gedachten Art auf sie Bezug zu nehmen. An Abkürzungen wurden verwendet: Arch. stor. dell' A. = Archivio storico dell' Arte (Rom; S. S. = Seconda Serie); Gaz. des B. A. = Gazette des Beaux Arts (Paris); Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses (Wien); Jahrb. Pr. K.-S. = Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen (Berlin); Repertorium = Repertorium für Kunstwissenschaft (Berlin und Stuttgart); Ztschr. f. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst (Leipzig; N. F. = Neue Folge).

Achiardi, P. d': Sebastiano del Piombo. Rom 1908.

Adam, W.: Vitruvius Scoticus. Edinburg 1750.

Advielle, V.: Recherches sur Nicolas Poussin et sur sa famille. Paris 1902.

Alcahalí, A. Baron de: Dicionario biográfico de artistas Valencianos. Valencia 1897.

Aldenhoven, C.: Geschichte der Kölner Malerschule. Dazu 131 Lichtdrucktafeln mit Text von L. Scheibler. Lübeck 1902.

Alfonso, L.: Murillo. Barcelona 1886.

Allgeyer, J.: Anselm Feuerbach. Bamberg 1894.

Alten, Fr. v.: Aus Tischbeins Leben. Leipzig 1872.

Altwiener Maler. Wien 1909.

Ambrogio, D. di Sant': Notizie e criteri per la recostituzione dei due monumenti di Agostino Busti etc.; in der Perseveranza vom 29. u. 30. Aug. Mailand 1891. — La vergine delle Roccie in Affori e nella scuola Leonardesca; in Rassegna d'Arte I, S. 85. Mailand 1901.

Amoretti, C.: Memorie storiche sulla vita etc. di Leonardo da Vinci. Mailand 1804.

Amorini-Bolognini, A.: Vite dei pittori ed artefici Bolognesi. Bologna 1841.

Andersen, H. C.: Das Leben Thorwaldsens; aus dem Dänischen von Reuscher. Berlin 1845.

Androuet Ducerceau, J. I: Livre d'Architecture. Paris 1562. — Les plus excellents bastiments de France. Bd. I, Paris 1576; Bd. II, Paris 1579.

Anonimo Morelliano (Marcantonio Michiel). Ausgabe von G. Frizzoni. Bologna 1884.

Anthyme St.-Paul und **P. Planat:** Encyclopédie de l'architecture et de la construction. Bd. VI, S. 373. Paris 1893.

Archives de l'art français; später Nouvelles archives. Paris 1851—96 ff.

Arco, Conte Carlo d': Istoria della vita e delle Opere di Giulio Pippi Romano. 2. Aufl. Mantua 1842.

Argensville, D. d': Abrégé de la vie des plus fameux peintres. Paris 1745. Supplément 1752.

Armstrong, Sir W.: Alfred Stevens. London 1881. — Scottish Painters. London 1888. — The Life of Velasquez. The Art of Velasquez. Portfolio Monographs, Nr. 28 u. 29. London 1896. — Thomas Gainsborough and his place in English Art. London 1899. — Sir Joshua Reynolds. London 1900. — Sir Henry Raeburn. London 1901. — Turner. London 1902. — Art in Great Britain and Ireland. London 1909. Dasselbe deutsch von E. Hänel. Stuttgart 1909.

Asensio, J. M.: Pacheco y sus obras. Sevilla 1876.

Atz, K.: Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg. Innsbruck 1900.

Aubert, A.: Manet. Sonderdruck. Kopenhagen 1888. — Professor Dahl. Christiania 1893. — Den nordiske Naturfölelse og Professor Dahl. Christiania 1894. — Über Jakob Koninck; im Morgenbladet vom 19. Juni. Christiania 1901. — Det nye Norges Malerkunst. Christiania 1904. — J. F. Millet. Christiania 1906. — Runge und die Romantik. Berlin 1909.

Aufleger, O.: Die Klosterkirche von Ottobeuren. München 1890. — Süddeutsche Architektur und Ornamentik des 18. Jahrhunderts. München, seit 1891.

Auquier, Ph.: Pierre Puget, décorateur naval et mariniste. Paris 1908.

Auvray, L., s. Bellier.

Avenarius, F.: Max Klingers Griffelkunst. Berlin 1895. — Über Tizians „Überredung zur Liebe"; im Kunstwart 1893; vgl. XVIII, Sp. 599, München 1905.

Bach, M.: Stuttgarter Kunst 1794—1862. Stuttgart 1900.

Baedeker, K.: Spanien und Portugal (mit K. Justis Beiträgen). Leipzig 1897.

Baglione, G.: Le vite de' pittori etc. dal pontificato di Gregorio XIII (1572) fino a' tempi di Papa Urbano VIII (1642). Rom 1644 (Neapel 1733).

Baignières, A.: Puvis de Chavannes; in Gaz. des B. A. 1881, I, S. 416. Paris 1881. — Th. Chassériau; ebenda 1886, I, S. 209. Paris 1886.

Bailo, L., und **Biscaro, G.:** Della vita e delle opere di Paris Bordone. Treviso 1900.

Baisch, O.: Reinhart und seine Kreise. Leipzig 1852.

Baldinucci, F.: Notizie de' professori del disegno. 6 Bde. Florenz 1681—1728. — Opere di Filippo B. I—XIV. Mailand 1808—12.

Baldry, A. L.: Sir John Everett Millais. London 1899 ff.

Barbet, J.: Livre d'architecture d'autels et de cheminées. Paris 1633.

Bartsch, A.: Le peintre graveur. I—XXI. Wien 1803 bis 1821.

Baruffaldi, G.: Vite de' pittori e scultori Ferraresi. Ferrara, Bd. I, 1844; Bd. II, 1846.

Bassermann-Jordan, E.: Die dekorative Malerei der Renaissance am bayrischen Hofe. München 1900.

Bastelaer, R. van, und **Loo, H. de:** Peter Breugel l'ancien. Son œuvre et son temps. Brüssel 1905.

Batiffol, L.: Marie de Médicis et les arts; in der Gaz. des B. A. 1905, II, S. 441; 1906, I, S. 221. Paris 1905/06.

Baudicour, P. de: Le peintre graveur français continué. Paris 1859—61.
Baum, J.: Die Bauwerke des Elias Holl. Straßburg 1909.
Baumeister, E.: Rokokokirchen Oberbayerns. Straßburg 1907.
Baumgarten, F.: Grünewalds Isenheimer Altar; in Ztschr. f. b. K., N. F. XIV, S. 282. Leipzig 1903. — Der Freiburger Hochaltar. Straßburg 1904. — Die neue Grünewald-Monographie; in der Ztschr. f. b. K., N. F. XVI, S. 307. Leipzig 1905.
Bayersdorfer, A.: Karl Rottmann. München 1871. — Der Holbeinstreit. München 1872.
Bazire, E.: Manet. Paris 1884.
Beavington-Atkinson, J. R.: Overbeck; in „Great artists". London 1882.
Becker, C.: Jobst Ammann. Leipzig 1854.
Becker, F., s. Thieme.
Becket, F.: Renaissancen og Kunstens Historie i Danmark. Kopenhagen 1897. — Malerkunst fra Reformationen til Kristian IV., i Kunstens Historie i Danmark, redigeret af Karl Madsen; in d. Ztschr. „Kunst" II, S. 31. Kopenhagen (1900). — I danske Herreborge fra det 16de Aarhundrede. Kopenhagen 1904.
Been, Ch. A.: Danmarks Malerkunst. Billeder og Biografier (mit Einleitungen von E. Hannover), I. II. Kopenhagen 1902—03.
Behnke, W.: Albert von Soest. Straßburg 1901.
Beissel, St.: Die Kalkarer Bildhauer auf dem Wege von der Gotik zur Renaissance; in d. Ztschr. f. christliche Kunst XVI, S. 353. Düsseldorf 1903.
Bela, L.: Ladislaus de Paal, un peintre Hongrois de l'école de Barbizon. Paris 1904.
Bell, Mrs. A.: Thomas Gainsborough. London 1897.
Bellier de la Chavignerie, E., und Auvray, L.: Dictionnaire général des artistes de l'école française. 2 Bde. mit Suppl. Paris 1882—85.
Bellori, G. B.: Vite de' pittori etc. moderni. Rom 1672. Vermehrte Ausgaben: Rom 1728, Pisa 1821.
Beltrami, L.: Il codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del principe Trivulzio. Mailand 1891. — Bern. Luini e la Pelucca; in Arch. stor. dell' A., N. S. I, S. 15. Rom 1895. — Bramante e la ponticella di Lodovico il Moro. Mailand 1903.
Benaglio, Fr.: Abbozzo della vita del pittore Lucchese Pompeo Batoni. Treviso 1894.
Bénédite, L.: Histoire des Beaux Arts 1800—1900. Paris o. J. — Les peintres orientalistes français; in Gaz. des B. A. 1899, I, S. 239. Paris 1899. — The work of Fr. Brangwyn. London 1905. — J. J. Henner; in Gaz. des B. A. 1906, I, S. 39; II, S. 393; 1907, II, S. 315, 401; 1908, I, S. 34. Paris 1906/08.
Benkard, E.: Die venezianische Frühzeit des Seb. del Piombo (Diss.). Frankfurt a. M. 1907.
Benois, A.: Die russische Malerei des 19. Jahrhunderts; in der Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts (russisch). St. Petersburg 1901. — L'école Russe de peinture. St. Petersburg 1907.
Benoit, C.: Le triptyque d'Oultremont et Jean Mostaert; in Gaz. des B. A. 1899, I, S. 265 u. 369. Paris 1899.
Benoit, Fr.: L'art français sous la révolution et l'Empire. Paris 1897.
Berenson, B.: The Central Italian Painters of the Renaissance. New York u. London 1897. — The Venetian Painters of the Ren. 3. Aufl. New York u. London 1897. — The Florentine Painters of the Ren. New York u. London 1896; deutsch 1898. — Lorenzo Lotto. 2. Aufl. London 1901. — Comments on Correggio; in „Study and criticism of Italian Art". London 1901. — The Drawings of Florentine Painters; I Text, II Katalog. London 1903.
Berger, G.: L'école française de peinture. Paris 1879.
Berger, P.: William Blake. Paris 1908.
Berlage, H. P.: Gedanken über Stil in der Baukunst. Leipzig 1905.
Berling, K.: Das Meißener Porzellan und seine Geschichte. Leipzig 1900.
Bermudez, J. A. Cean: Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas artes en España. Bd. I—VII. Madrid 1800.
Bernard, Ch.: Pierre Breughel l'ancien. Brüssel 1908.
Bernasconi, C.: Studj sopra la storia della pittura Italiana dei secoli XIV e XV etc. Verona 1864.
Bernini, D.: Vita del Cavaliere Bernini. Rom 1713.
Bertels K.: Fr. Goya (in „Klassische Illustratoren"), München 1907.
Bertolotti, A.: Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei sec. XVI e XVII. Florenz 1880.
Berty, L.: Les grands architectes français de la renaissance. Paris 1860. — La renaissance monumentale en France. Paris 1884.
Beruete, A. de: Velazquez (préface de M. Léon Bonnat). Paris 1898. Deutsche Ausgabe von V. v. Loga, Berlin 1909.
Beruete, A. de, und Moret, A.: The school of Madrid. London 1909.
Bethge, H.: Worpswede. 2. Aufl. Berlin 1907.
Bezold, G. von: Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark; in Durms Handbuch der Architektur, Teil II, Bd. VII. Stuttgart 1900. — S. auch Dehio.
Bie, C. de: Het Gulden Cabinet. Antwerpen 1661—62.
Bie, O.: Constantin Somoff. Berlin 1907.
Bierbaum, O. J.: F. von Uhde. München u. Leipzig 1908. — Fr. Stuck. 2. Aufl. Bielefeld u. Leipzig 1909.
Biermann, G.: Verona. Leipzig 1904. — H. Zügel. Bielefeld u. Leipzig 1910.
Biscaro, G.: Lorenzo Lotto a Treviso; in L'arte I, S. 138. Rom 1899. — Opere giovanili di L. Lotto; ebenda IV, S 152. Rom 1901.
Blackall, C. H.: The history of American architecture. New York, noch nicht erschienen.
Blanc, Ch.: École française (Bd. I der Histoire des peintres de toutes les écoles). Paris 1862. — L'école Espagnole, par M. M. Ch. Blanc, W. Burger, P. Mantz, L. Viardot, P. Lefort. Paris 1869. — Ingres. Sa vie et ses ouvrages. Paris 1870. — Le génie de Michel-Ange dans le dessin; in der Festnummer der Gaz. des B. A. 1876 I, S. 1. Paris 1876. — L'œuvre complet de Rembrandt. Paris 1880.
Blei, Fr.: Félicien Rops; Muthers „Kunst", Nr. 47. 2. Aufl. Berlin 1908.
Blomfield, R.: A history of Renaissance Architecture in England. I/II. London 1897. — A short hist. of Ren. Arch. in E. (1500—1800). London 1904.
Blondel, Fr.: Cours d'architecture, enseigné dans l'Academie Royale. Paris 1675.
Bock, F.: Die Werke des Matthias Grünewald. Straßburg 1904. — Matthias Grünewald. München 1909.
Bode, W.: Frans Hals und seine Schule, Sonderabdr. aus von Zahns Jahrb. für Kunstwissenschaft. Leipzig 1871. — Adam Elsheimer, im Jahrb. Pr. K.-S. I, S. 51, 245; II, S. 110. Berlin 1880/81. — Rembrandts früheste Tätigkeit, Wiener Gesellschaft für vervielfltg. Kst. Wien 1881. — Die künstlerische Entwickelung des W. Terborch, im Jahrb. Pr. K.-S. II, S. 144. Berlin 1881. — Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig 1883. — Adriaen Brouwer; in Graph. Künste VI, S. 21. Wien 1884. — Ein Altar usw. von Hans Daucher; im Jahrb. Pr. K.-S. VIII, S. 2. Berlin 1887. — Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887. — Italienische Bildhauer der Renaissance. Berlin 1887. — Anton van Dyck in der Liechtenstein-Galerie; in Graph. Künste XII, S. 45. Wien 1889. — Die bemalte Tonbüste eines Kindes im Buckingham Palace u. K. Meit.; im Jahrb. Pr. K.-S. XXII, S. 12. Berlin 1901. — Florentiner Bildhauer der Renaissance. Berlin 1902. — Die italienische Plastik. Berlin 1902. — Der Maler Herkules Segers; im Jahrb. Pr. K.-S. XXIV, S. 179. Berlin 1903. — Kritik und Chronologie der Gemälde des P.

P. Rubens; in Ztschr. f. b. K., N. F. XVI, S. 200. Leipzig 1905. — Rembrandt und seine Zeitgenossen. Leipzig 1906. — Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas. München o. J.

Bode, W., und **Bredius, A.**: Der Haarlemer Maler Joh. Molenaer; im Jahrb. Pr. K.-S. XI, S. 65. Berlin 1890. — Es. Boursse, ein Schüler Rembrandts; im Jahrb. Pr. K.-S. XXVI, S. 205. Berlin 1905.

Bode, W., und **Hofstede de Groot, C.**: Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde usw. mit den heliographischen Nachbildungen. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Band I—VIII. Paris 1897—1905.

Bode, W., und **Scheibler, L.**: Verzeichnis der Gemälde Jan Scorels; im Jahrb. Pr. K.-S. II, S. 211. Berlin 1881.

Bodenstein, C.: Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens. Wien 1888.

Boehn, M. v.: Giorgione und Palma Vecchio. Bielefeld u. Leipzig 1908. — Guido Reni. Ebenda 1910. — Toledo. Leipzig (1910).

Boffrand, G. de: Livre d'Architecture. Paris 1745.

Bondarenko, J.: L'architecture de Moscou aux XVII. et XVIII. siècles. Moskau 1907.

Bonnaffé, E.: Dictionnaire des amateurs français du XVII. siècle. Paris 1884.

Bonnat, L.: Barye; in Gaz. des B. A. 1889, I, S. 374. Paris 1889.

Boschini, M.: La carta del Navegar pitoresesco. Venezia 1660.

Boschère, J. de: Le style de Leys. Paris 1906. — Qu. Metsys. Brüssel 1907.

Bouchitté, G.: Le Poussin, sa vie et son œuvre. Paris 1858 (Anhang über Ph. de Champaigne).

Bouchot, G.: Les portraits au crayon du XVI. et XVII. siècles, conservés à la Bibliothèque Nationale. Paris 1884. — Notice sur la vie et les travaux d'Étienne Martellange (Extrait de la Bibliothèque de l'École des Chartes XLVII). Paris 1886. — Le portrait peint en France au XVI. siècle; in Gaz. des B. A. 1887, II, S. 108, 218, 468. Paris 1887. — Jacques Callot, sa vie et son œuvre. Paris 1892. — Les Clouet et Corneille de Lyon. Paris 1892. — Le portrait miniature en France; in Gaz. des B. A. 1892, II, S. 115, 400; 1893, II, S. 392 usw. bis 1895 II, S. 139. Paris 1892—95.

Boulton, W. B.: Th. Gainsborough. London 1906.

Bourdery, L., und **Lachenaud, E.**: Léonard Limosin, peintre de portraits. Paris 1897.

Bourgeois, E.: Le grand siècle, Louis XIV. Paris 1896.

Brahm, O.: K. Stauffer-Bern. 6. Aufl. Leipzig 1907.

Branden, F. J. van den: Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Antwerpen 1883 (seit 1877).

Braun, J.: Die belgischen Jesuitenkirchen. Freiburg i. B. 1907.

Braune, H.: Zur Datierung von Dürers Paumgärtner-Altar; im Repert. XXXII, S. 258. Berlin 1909. — Ein Bild von M. Grünewald; ebenda XXXII, S. 501. Berlin 1909.

Bray, S.: Architectura moderna ofte Bouwinge van onsen tyt etc. Amsterdam 1631.

Bredius, A.: De schilder Johannes van de Cappelle; in Oud Holland XV, S. 26, 133. Amsterdam 1897. — Die Meisterwerke des Rijksmuseums zu Amsterdam, mit Hanfstaenglschen Photogravüren. München 1887 ff. — De Haagsche schilders Joachim en Gerard Houckgeest; in Oud Holland VI, S. 82. Amsterdam 1888. — J. J. van Goyen; ebenda XIV, S. 113. Amsterdam 1896. — Hercules Seghers; ebenda XVI, S. 1. Amsterdam 1898. — Terborch te Amsterdam; ebenda XVII, S. 189. Amsterdam 1899. — Aert van de Neer; ebenda XVIII, S. 69. Amsterdam 1900. — Aert van de Neer; ebenda XVIII, S. 69; Amsterdam 1900. — Johannes Porcellis; ebenda XXIII, S. 9; XXIV, S. 129, 148. Amsterdam 1905 u. 1906. — Jets over de jengd van Gabriel Metsu; ebenda XV, S. 197. Amsterdam 1907.

Bredius, A., und **Haverkorn van Rijsewijk, P.**: H. Gerritsz Pot; in Oud Holland V, S. 161. Amsterdam 1887

Bredius, A., und **Moes, E. W.**: De schilders familie Ravestijn; in Oud Holland IX, S. 207; X, S. 41 Amsterdam 1891 u. 1892. — De schilders Camphuyzen; ebenda XXII, S. 193. Amsterdam 1903.

Brieger-Wasservogel, L.: Auguste Rodin. Straßburg 1903. — Der Fall Liebermann. Stuttgart 1906.

Briseux, Ch. Et.: Traité du beau essentiel dans les arts. Paris 1752.

Brockhaus, H.: Unsere heutige Baukunst. Leipzig 1895. Michelangelo und die Medici-Kapelle. Leipzig 1909.

Brown, G. B.: The Glasgow School of painters. Glasgow 1908.

Bruck, R.: Der Illuminist Jakob Elsner; im Jahrb. Pr. K.-S. XXIV, S. 302. Berlin 1903. — Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. Straßburg 1903.

Bruinvis, C. W.: De van Everdingen; in Oud Holland XVII, S. 216; XXI, S. 57. Amsterdam 1899 u. 1902.

Brun, C.: Bern. Luini; Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft. Zürich 1880. — L. David und die französische Revolution; ebenda 1886.

Brunn, H.: Über Rafaels sixtinische Madonna; in der Deutschen Rundschau XII, S. 33. Berlin 1886.

Brydell, J., s. Earlom.

Buff, A.: Augsburger Fassadenmalerei; in Ztschr. f. b. K. XXI, S. 58, 104; XXII, S. 173, 275. Leipzig 1886 u. 1887. — Augsburg in der Renaissancezeit. Bamberg 1893.

Buisson, J.: J. B. Tiepolo et Dominique Tiepolo; in Gaz. des B. A. 1895, II, S. 171, 293. Paris 1895. — Puvis de Chavannes; ebenda 1899, II, S. 5, 208. Paris 1899.

Bullant, J.: Reigle généralle d'Architecture etc. Paris 1564—68.

Burckhardt, D.: Hans oder Sigmund Holbein? Im Jahrb. Pr. K.-S. XIII, S. 137. Berlin 1892. — Einige Werke der lombardischen Kunst in ihren Beziehungen zu Holbein; Sonderabdr. aus dem Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1906, Nr. 4. Basel 1906.

Burckhardt, D. (Burckhardt-Werthemann, D.): Drei wieder gefundene Werke aus Holbeins früherer Baseler Zeit; in Baseler Ztschr. f. Gesch. u. Altertum IV, S. 18. Basel 1906.

Burckhardt, J.: Beiträge zur Kunstgeschichte in Italien (das Altarbild, das Porträt, die Sammler). Basel 1898. — Erinnerungen aus Rubens. Basel 1898. — Der Cicerone, 1. Aufl., Leipzig 1855; 8. Aufl. (von W. Bode u. a.), ebenda 1901. — Die Kultur der Renaissance in Italien, 8. Aufl. von L. Geiger, Leipzig 1901. — Geschichte der Renaissance (Baukunst) in Italien, 4. Aufl. von H. Holtzinger, Stuttgart 1904.

Burger, F.: Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis auf Michelangelo. Straßburg 1904.

Burger, W. (Thoré): Les musées de la Hollande. Paris I, 1858; II, 1860.

Burne-Jones, Lady: Life of Sir Edw. Burne-Jones. London 1901.

Burnes, J., und **Cunningham, P.**: Turner and his works. London 1852.

Caffin, Ch. A.: American masters of painting. London 1903. — The story of American painting. London 1908.

Càllari, L.: I palazzi di Roma. Mailand 1907. — Storia dell' arte contemporanea italiana. Rom 1909.

Calvert, A.: The Escorial. London 1907.

Campbell, C.: Vitruvius Britannicus or the British Architect I. II. London 1717.

Carderera, V., s. Martinez.

Carducho, V.: Diálogos de la pintura. Madrid 1633; neue Ausg. von G. Cruzada-Villaamil. Madrid 1865.

Carotti, G.: Boltraffio; in Le galerie Nazionali Italiane IV, S. 289. Rom 1899. — Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello. Mailand 1905.

Carpenter, W. H.: Pictorial notices a Memoir of Sir Ant. van Dyck. London 1844.

Cartwright, J.: The Early Work of Raphael. (Portfolio.) London 1895.

Cavalcaselle, G. B., s. Crowe.

Caveda, J.: Geschichte der Baukunst in Spanien. Deutsch von P. Heyse, herausgegeben von Franz Kugler. Stuttgart 1858.

Caw, J. L.: Scottish painting. Edinburg und London 1908.

Caylus, A. C. Ph. Comte de: Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines. 7 Bände. Paris 1752—68.

Cellini, B.: Vita. Ausg. O. Bacci. Florenz 1901. Deutsche Ausg. von Goethe (Werke in 40 Bdn., Bd. 28 und 29).

Cesareo, G. A.: Poesie e lettere etc. di Salvatore Rosa. I. II. Neapel 1892.

Chambers, W.: Designs of Chinese Buildings etc. London 1757. — Dissertation on oriental gardening. London 1772.

Champfleury: Essai sur la vie et les œuvres des Lenain. Laon 1850. — L'imagerie satirique en Hollande au XVIII. siècle; in Gaz. des B. A. 1877, I, S. 96. Paris 1877. — La Tour. Paris 1886.

Chancellor, E. B.: The lives of British architects. London 1909.

Charvet, L.: Sébastien Serlio. Lyon 1869. — Jean Perréal. Paris 1874. — Biographie d'architectes: Étienne Martellange. Lyon 1875.

Chaumelin, M.: Decamps, sa vie et son œuvre. Marseille 1861.

Chavignerie, de la, s. Bellier.

Chennevières, H. de: Les Tiepolo. Paris 1898.

Chennevières, Ph. de: Peintres provinciaux. Paris 1847. S. auch Mémoires.

Chesneau, E.: Peintres et statuaires romantiques. Paris 1879. — Les chefs d'école. 3. Aufl. Paris 1883. — Sir Joshua Reynolds. Paris 1887. — La peinture anglaise. Paris o. J.

Chevignard, s. Lechevalier.

Chevillard, V.: Th. Chassériau. Paris 1893.

Chmelarz, E.: Das Diurnale oder Gebetbuch des Kaisers Maximilian I.; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen III, S. 88. Wien 1885. — Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians; ebenda IV. Wien 1886.

Choisy, A.: Histoire de l'architecture II. Paris 1899.

Claudin, A.: Histoire de l'Imprimerie en France. Paris 1901.

Clemen, P.: Zu Barth. Bruyn; im Repert. XV, S. 245. Berlin und Stuttgart 1892. — John Ruskin. Leipzig 1900. — Auguste Rodin; in der „Kunst für Alle" XX, S. 289; München 1905.

Clément, Ch.: Léopold Robert; in Gaz. des B. A. 1872, I, S. 361, II, S. 128; 1873, I, S. 32, 515. Paris 1872/73. — Th. Géricault. 2. Aufl. Paris 1879. — Prudhon, sa vie etc. 3. Aufl. Paris 1880. — A. G. Decamps. Paris 1886.

Clément de Ris: Les musées de province. Paris 1872.

Coeck, P. van Aelst: Die inventie der Colomnen met haren coronementen uit Vitruvio, etc. Antwerpen 1539. Flämische Ausgabe des Serlio, drittes Buch 1546, viertes 1549, die übrigen nach seinem Tode. Französisch seit 1545.

Cohen, W.: Studien zu Quentin Metsys. Bonn 1904.

Coleridge, M. E.: Holman Hunt. London 1908.

Colombo, G.: Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari. Turin 1881. — Documenti e notizie intorno gli artisti Vercellesi. Vercelli 1883.

Colvin, S.: The drawings of Flaxman in University College etc. London 1876. — Early Engraving and Engravers in England. London 1905.

Condivi, A.: Vita di Michel Angelo Buonarroti. Rom 1853. Übersetzt von R. Valdek in den Quellenschriften VI. Wien 1874; zuletzt von H. Pemsel. München 1898.

Conti, A.: Giorgione. Florenz 1894.

Conway, M. W.: Literary remains of Albrecht Dürer. Cambridge 1889.

Cook, F. H.: Le carton de Leonard de Vinci à la Royal Academy; in Gaz. des B. A. 1897, II, S. 371. Paris 1897. — Did Titian live to be ninety-nine years old? Abdr. aus dem Nineteenth Century. London, Januar 1902. — When was Titian born? im Repert. XXV, S. 98. Berlin 1902. — Giorgione. 7. Aufl. London 1904.

Cordemoy, L. G. de: Nouveau traité de l'architecture. Paris 1706.

Corinth, L.: Das Leben Walter Leistikows. Berlin 1910.

Cortissoz, R.: Augustus Saint-Gaudens. Boston und New York 1907.

Cossio, M. B.: El Greco. 2 Bde. Madrid 1908.

Courajod, L.: La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance; in Gaz. des B. A. 1889, II, S. 460; 1890, I, S. 74, 615. Paris 1889, 1890. — Jean Warin et ses œuvres de sculpture. Paris 1881.

Court, W. del, und **Six, Dr. J.**: De Amsterdamsche Schutterstuckken; in Oud Holland XXI, S. 65. Amsterdam 1903.

Cousin, J.: Livre de Perspective (de Jehan Cousin, senonois, maistre peinctre a Paris). Paris 1560.

Couturier, Ph. L.: Millet et Corot. St. Quentin 1876.

Crane, E. A., und **Soderholtz, E.**: Alte Bauwerke im Kolonialstil in Südkarolina und Georgia. Berlin 1908.

Creutz, M.: Martin Dülfer; 4. Sonderheft der Architektur des XX. Jahrhunderts. Berlin 1910.

Crivelli, G.: Giovanni Brueghel, pittore fiammingo. Mailand 1878.

Crowe, J. A.: Handbook of Painting. The German Dutch and Flemish schools. (Nach Waagens Handbuch.) London 1874.

Crowe, J. A., und **Cavalcaselle, G. B.**: Tizian. Deutsche Ausg. von Max Jordan. Leipzig 1877. — Raphael. His Life and Works. I. London 1883. II. London 1885.

Croy, J. de: Nouveaux documents sur l'histoire de la création des résidences royales des bords de la Loire. Paris 1894.

Cruzada-Villaamil, G.: El arte en España. (Spanische Kunstzeitschrift.) Madrid 1862—70. — S. auch Carducho und Pacheco.

Cundall, H.: A history of British Water Colour painting. London 1906.

Cunningham, A.: The lives of the most eminent English painters. 2. Aufl., 6 Bände. London 1830—33.

Cunningham, P., s. Burnes.

Curtis, M. B.: Velazquez and Murillo. London und New York 1883.

Cust, L.: Anthony van Dyck. London 1900. — A. van Dycks Chatsworth Sketchbook. London 1902.

Cust, R. Hobart: Giovanni Antonio Bazzi. London 1906.

Dahlberg, E.: Suecia antiqua et hodierna I—III, 352 Tafeln. Stockholm o. J. (18. Jahrh.). Neue Ausgabe von Hildebrand. Stockholm 1898.

Darcel, s. Rouyer.

Dargenty, G.: Le baron Gros. Paris 1887.

Daun, B.: Rudolf Siemering. Bielefeld und Leipzig 1906. — Die Kunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart. Berlin 1909.

Dauvergne, A.: Notes sur le Valentin; in Gaz. des B. A. 1879, I, S. 203. Paris 1879.

Davidsohn, R.: Das Ehepaar Doni und seine von Rafael gemalten Porträts; im Repert. XXIII, S. 211. Berlin und Stuttgart 1900.

Daviler, C. A.: Cours d'architecture etc. Paris 1691, neue Ausgabe 1750.

Dayot, A.: Chardin. Paris 1908.

Dayot, A., und **Vaillat, L.**: L'œuvre de Chardin et de Fragonard. Paris 1907.

Dehaisnes, Mgr. C.: La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe. Lille 1890.

Dehio, G.: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: I. Mitteldeutschland, II. Nordostdeutschland, III. Süddeutschland. Berlin 1905, 1906, 1908.

Dehio, G., und **Bezold, G. von**: Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Berlin, seit 1906.

Delaborde, H.: Ingres. Sa vie et ses travaux. Paris 1870. — Marc-Antonio Raimondi. Paris (1888).

Delécluze, E.: Louis David, son école et son temps. Paris 1855.

Dell, R.: A Tudor manor house etc. (Sutton Place by Guildford); in Burlington Magazine VII, S. 289. London 1905.

Delorme, Ph.: Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits frais. Paris 1561. — Le premier tome de l'architecture. Paris 1567.

Denio, E. H.: Nicolas Poussin. Leipzig 1898.

Denis, M.: Aristide Maillol; in „Kunst und Künstler", IV, S. 471. 519. Berlin 1906.

Deri, M.: Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin 1906.

Dernjac, J.: Thomar und Batalha; in Ztschr. f. b. K., N. F. VI, S. 98. Leipzig 1895. — Die Wiener Kirchen des 17. und 18. Jahrhunderts. Wien 1907.

Desjardins, P.: La méthode des classiques français (Corneille, Poussin, Pascal). Paris 1904. — Eug. Carrière; in Gaz. des B. A. 1907, I, S. 265, II, S. 12, 129. Paris 1907.

Desmaze, Ch.: La Tour. Paris 1887.

Destailleur, H.: Notices sur quelques artistes français. Paris 1863.

Destrée, J.: L'œuvre lithographique de Odilon Redon. Brüssel 1891.

Destrée, O. G.: The renaissance of sculpture in Belgium (aus dem Französischen). London 1895.

Deville, A.: Comptes et dépenses de la construction du château Gaillon etc. Paris 1850—51.

Dierks, H.: Houdons Leben und Werke. Gotha 1887.

Diestel, K.: Deutsche Baukunst am Ende des 19. Jahrhunderts. Dresden 1907.

Dietterlin, W.: Architectura etc. Stuttgart 1598.

Dieulafoy, M.: La statuaire polychrome en Espagne. Paris 1908.

Dieussart, C. P.: Theatrum architecturae civilis. Güstrow 1682, Bayreuth 1692 usw.

Diez, E.: Der Hofmaler B. Spranger; im Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen XXVIII, S. 93. Wien u. Leipzig 1909.

Dilke, E.: J. F. de Troy et sa rivalité avec François Le Moyne; in Gaz. des B. A. 1899, I, S. 280. Paris 1899.

Dilke, Lady, s. Pattisson.

Dimier, L.: Reynolds en Italie; in Gaz. des B. A. 1893, I, S. 436, II, S. 160; 1894, II, S. 61. Paris 1893 u. 1894. — Le Primatice. Paris 1900.

Distel, Th.: Nachrichten über den Maler Christoph Paudiß; in der Kunstchronik XX, S. 542 (vgl. XVIII, S. 275). Leipzig 1885.

Dobbert, E.: Chr. D. Rauch. Berlin 1877.

Dobson, A.: William Hogarth. London 1891.

Dodgson, C.: Das Original des frühsten Holzschnittes Holbeins; im Jahrb. Pr. K.-S. XIX, S. 160. Berlin 1898. — Jörg Breu als Illustrator rc.; ebenda XXI, S. 192; XXIV, S. 335. Berlin 1900 u. 1903.

Doebner, R.: Hans Brüggemanns Geburtsort; im Rep. XXIV, S. 124. Berlin u. Stuttgart 1901.

Dohme, R.: Studien zur Architekturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts; in Ztschr. f. b. K. XIII, S. 289, 321, 364 ff. Leipzig 1878. — Die französische Schule des 18. Jahrhunderts; im Jahrb. Pr. K.-S. IV, S. 217. Berlin u. Stuttgart 1883. — Kunst und Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1886 ff. Darin: Karl Friedrich Schinkel. Leipzig 1886. — Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887. — Barock- und Rokoko-Architektur. Berlin 1891. — Die Masken sterbender Krieger im Hof des ehemaligen Zeughauses zu Berlin. Berlin o. J. — S. auch Jordan.

Dolce, L.: L'Aretino. Dialogo della Pittura. Venedig 1557. Deutsch von C. Cerri, Wien 1871 (in Eitelbergers „Quellenschriften").

Dollmayr, H.: Die Zeichnungen zur Decke der Stanza d'Eliodoro; in Ztschr. f. b. K., N. F. I, S. 292. Leipzig 1890. — Rafaels Werkstätte; im Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen XVI, S. 231. Wien 1895.

Domanig, K.: Peter Flötner als Plastiker und Medailleur; im Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen XVI, S. 1. Wien 1895.

Dominici, B. de: Vite de pittori etc. Napoletani. I—III Neapel 1742—43; I—IV Neapel 1840—46.

Donner von Richter, O.: Philipp Uffenbach. Sonderdruck aus dem Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Bd. VII. Frankfurt 1901.

Donop, L. v.: Die Fresken A. Rethels im Aachener Rathaus. Berlin 1898.

Dorbec, P.: L'exposition de la jeunesse au XVIII. siècle; in Gaz. des B. A. 1905, I, S. 456, II, S. 77. Paris 1905.

Dozy, Ch. M.: Pieter Codde, de schilder en de dichter; in Oud Holland II, S. 35. Amsterdam 1884.

Dornhöfer, F.: Ein Cyklus von Federzeichnungen mit Darstellungen von Kriegen und Jagden Maximilians I.; im Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen VIII, S. 1. Wien 1897. — Cranachs Kreuzigung im Schottenstift; im Jahrb. d. k. k. Zentralkommission II, S. 177. Wien 1904.

Ducerceau, s. Androuet.

Dülberg, F.: Die Persönlichkeit des Lucas van Leyden; in Oud Holland XVII, S. 65. Amsterdam 1899. — Die Leidener Malerschule. Diss. Berlin 1899. — Frühholländer: I. Die Altarwerke des Cornelis Engelbrechtszoon und des Lucas van Leyden im Leidener Museum. Haarlem 1903 II. Altholländische Gemälde im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Haarlem 1904. III. Frühholländer in Italien. Haarlem 1906.

Dumesnil, s. Robert.

Dunlap, W.: History of the Rise and Progress of the Arts of design in the United States. New York 1834.

Duplessis, G.: Histoire de la gravure. Paris 1880.

Durand-Gréville, E.: Les portraits de la famille d'Urbin par Raphaël (Extrait d'Angers-Artiste). Angers 1906.

Duret, Th.: Les peintres impressionistes. Paris 1879. — Camille Pissarro; in Gaz. des B. A. 1903, I, S. 395. Paris 1903. — Whistler. Paris 1904.

Durm, J.: Die Baukunst der Renaissance in Italien; im „Handbuch der Architektur" II, Bd. V. Stuttgart 1903.

Dürr, A.: Adam Friedrich Oeser. Leipzig 1879.

Dussieux, L.: Nouvelles recherches sur la vie et les œuvres du peintre Le Sueur. Paris 1852. — Les artistes français à l'étranger. Paris 1855, 3. Aufl. 1876.

Dutuit, E.: L'œuvre complet de Rembrandt (Estampes) I—II. Paris 1883. — Tableaux et dessins de Rembrandt. Paris 1885.

Dyck, Ant. van: Icones principum etc., numero centum. Antwerpen 1645.

Dycke, C. van: The History of American Art I—V (Sculpture by Lorado Taft, Painting by S. Isham, Illustration, Engraving and Etching by J. Pennell, Architecture by C. H. Blackhall). New York, seit 1902.

Earlom, R., und **Brydell, J.:** Claude Lorrains Liber Veritatis. London 1777, Neudr. im 19. Jahrhundert.

Ebenstein, E.: Der Hofmaler Franz Luycx; im Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen XXVI, S. 182. Wien 1907.

Eckert, Chr.: Peter Cornelius. Bielefeld u. Leipzig 1901 (1906).

Edwards, E.: Anecdotes of painters who have resided or been born in England. London 1808.

Eggers, Fr.: Johann Gottfried Schadow und Chr. Daniel Rauch; in Dohmes „Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts" I. Leipzig 1886.

Eggers, Fr., und **Eggers, K.:** Chr. Rauch. 5 Bde. Berlin 1873—1890.

Eggert, K.: Rauch. Berlin 1891 (München 1889).

Ehrenberg, H.: Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen. Berlin u. Leipzig 1899. — Die Renaissancedenkmäler in Jever; im Repert. XXII, S. 195. Berlin u. Stuttgart 1899.

Eisenmann, O.: Lucas Cranach; in Dohmes „Kunst und Künstler" I, XIII. Leipzig 1877. — Hans Baldung; in

J. Meyers Künstlerlexikon II, S. 617. Leipzig 1878. — Michelangelo Amerigi, gen. Caravaggio, und G. Ribera, gen. Spagnoletto; in Dohmes „Kunst und Künstler", Heft 78 u. 79 in Bd. III. Leipzig 1879. — Über Hemmessen und die Braunschweiger Monogrammisten (Besprechung von Bodes „Studien z. Gesch. d. holl. Malerei"); im Repert. VII, S. 209. Berlin, Stuttgart und Wien 1884.

Eisenmann, O., und Huysmans, J. K.: M. Grünewald; im Pan II, S. 94. Berlin 1895.

Ellwood, G. M.: Möbel- und Raumkunst in England. Stuttgart 1909.

Eméric-David, T. B.: Histoire de la sculpture française (ed. Paul Lacroix). Paris 1872.

Enlart, C.: L'Art gothique et la Renaissance en Chypre I, II. Paris 1899.

Ephrussi, Ch.: Albert Durer et ses desseins. Paris 1882. — Paul Baudry, sa vie et son œuvre. Paris 1887.

Erasmus, K.: Roelant Savery. Halle 1908.

Erman, A.: Deutsche Medailleure des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin 1884.

Ermers, M.: Die Architekturen Rafaels in seinen Fresken usw. Straßburg 1909.

Errera, P.: L'accademia di Leonardo da Vinci; in Rassegna d'Arte I, S. 81. Mailand 1901.

Escher, K.: Wand- und Deckengemälde in der Schweiz vom 11. bis zum 16. Jahrhundert. Straßburg 1906. — Barock und Klassizismus in Rom. Leipzig (1910).

Even, E. van: L'ancienne école de peinture de Louvain. Brüssel und Löwen 1870. — Louvain dans le passé et dans le présent. Löwen 1895.

Ewerbeck, F.: Die Renaissance in Belgien und Holland, unter Mitwirkung von A. Neumeister, H. Leew und E. Mouris. Leipzig 1891.

Eyriès, G., und Perret, P.: Les châteaux historiques de la France. Paris 1882.

Fabriczy, C. v.: Der schlafende Amor des Michelangelo; in Ztschr. f. b. K., N. F. X, S. 306. Leipzig 1899. — Giuliano da Sangallo; im Jahrb. Pr. K.-S. XXIII, Beiheft, S. 1. Berlin u. Stuttgart 1902. — Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo. Stuttgart 1902. — Das Medaillon der italienischen Renaissance; in Sponsels Monographien des Kunstgewerbes. Leipzig o. J.

Fea, C.: Italienische Übersetzung von Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums. Rom 1783—84.

Feilchenfeld, F. W.: Die Meisterwerke der Baukunst in Portugal. Wien u. Leipzig 1908.

Félibien des Avaux, A.: Entretiens sur les vies et les œuvres des plus excellens peintres. Paris 1666, 2. Aufl. 1685—88.

Fenaroli, St.: Dizionario degli Artisti Bresciani. Brescia 1877.

Fénéon, F.: Les impressionistes en 1886. Paris 1886.

Fernow, K. L.: Leben des Künstlers A. J. Carstens. Leipzig 1806. Neue Ausg. von H. Riegel, Hannover 1867.

Fétis, E.: Les artistes Belges à l'étranger. Brüssel I, 1857, II, 1865.

Feuerbach, A.: Ein Vermächtnis. 5. Aufl. Wien 1902.

Fidière, A.: Alexandre Roslin; in Gaz. des B. A. 1898, I, S. 45, 104. Paris 1898.

Fiedler, K.: Hans von Marées, Bildermappe mit Text. München 1889.

Finberg, A. J.: The English Water-colour painters. London 1906.

Firmenich-Richartz, E.: B. Bruyn und seine Schule. Leipzig 1891. — Der Meister des Todes Mariä, sein Name und seine Herkunft; in Ztschr. f. b. K., N. F. V, S. 187. Leipzig 1894.

Fischel, H.: Die kaiserlichen Schlösser im Marchfeld; in Ztschr. f. b. K., N. F. II, S. 218. Leipzig 1891.

Fischel, O.: Raphaels Zeichnungen. Straßburg 1898. — Ludwig von Hofmann. Bielefeld u. Leipzig 1903.

Flechsig, E.: Cranachstudien I. Leipzig 1900. — Tafelbilder Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt. 129 Tafeln mit Text. Leipzig 1900. — Sächsische Bildnerei und Malerei vom 14. Jahrhundert bis zur Reformation. I. Leipzig 1909. II. Leipzig 1910.

Fleres, U.: Macrino d'Alba; in Le Galerie Nazionali Italiane III, S. 69. Rom 1897. — Moretto; ebenda IV, S. 263. Rom 1899.

Fletcher, W.: History of Painting in England. London 1838.

Floris, C.: Veelderley Veranderingen van grotessen en compartimenten etc. Antwerpen 1556.

Floris, J.: Compertementen. Antwerpen 1564. — Compertimentorum Genus. Antwerpen 1566. — Compertimenta. Antwerpen 1567.

Flörke, G.: Zehn Jahre mit Böcklin. München 1901.

Flörke, H.: Der Dichter Arnold Böcklin. München u. Leipzig 1905. — Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander. Textabdruck, Übersetzung und Anmerkungen. I. II. München 1906.

Fontainas, A.: Histoire de la peinture française au XIX. siècle. Paris 1906.

Fontaine, Ch., s. Percier.

Förster, E.: Geschichte der deutschen Kunst, I—V. Leipzig 1851—60. — Peter Cornelius. 2 Bde. Berlin 1874.

Foerster, R.: Farnesinastudien. Rostock 1880.

Fourcaud, L. de: François Rude; in Gaz. des B. A. 1888, I, S. 335, II, S. 103, 409. 1889 I, S. 213, II, S. 583. 1890 I, S. 185, 504, II, S. 133, 326, 374, 413. 1891 I, S. 103, 216. Paris 1888—91. — Bastien Lepage; sa vie et ses œuvres. Paris (1889).

Fournier-Sarlovèze: Lampi. Extrait de la Revue de L'Art. Paris 1900. — Les peintres de Stanislas-Auguste II, roi de Pologne. Paris 1907.

Francart, J.: Premier Livre d'Architecture. Brüssel 1617.

Frankenburger, M.: Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers. Straßburg 1901.

Fraschetti, St.: Il Bernini. Mailand 1900.

Frey, C.: Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris. Darin die Michelangelos, von A. Condivi und P. Giovio. Berlin o. J. — Studien zu Michelagniolo (Chronologie seiner Werke); im Jahrb. Pr. K.-S. XVI, S. 91; XVII, S. 5, 97. Berlin 1895—96. — Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti. Berlin 1897. — Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangelo. Berlin 1899. — Michelagniolo Buonarroti, Quellen und Forschungen. Berlin 1907.

Friedländer, M.: Gottfried Schadows Aufsätze, Briefe und Werke. 2. Aufl. Stuttgart 1890. — A. Altdorfer. Leipzig 1891. — Hans der Maler zu Schwaz; im Repert. XVIII, S. 411, XX, S. 362. Berlin u. Stuttgart 1895 und 1897. — Die Leihausstellung der New Gallery in London; im Repert. XXIII, S. 245. Berlin u. Stuttgart 1900. — Die frühesten Werke Cranachs; im Jahrb. Pr. K.-S. XXIII, S. 228. Berlin 1902. Die Leihausstellung der Royal Academy von 1902; ebenda XXV, S. 142. Berlin u. Stuttgart 1902. — Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung in Brügge 1902. München 1903. — Die Brügger Leihausstellung von 1902; im Repert. XXVI, S. 66, 147. Berlin u. Stuttgart 1903. — Eine deutsche Buchsfigur im Berliner Privatbesitz; in Ztschr. f. b. K., N. F. XVII, S. 221. Leipzig 1906. — Matthias Grünewald. München 1908. — Bernaert van Orley; im Jahrb. Pr. K.-S. XIX, S. 225, XX, S. 9, 89, 855. Berlin 1908—09.

Frimmel, Th. v.: Jos. Anton Koch; in Dohmes „Kunst und Künstler" IX. Leipzig 1886. — Karl Andreas Ruthart; im Repert. IX, S. 129 (vgl. X, S. 159, XII, S. 101). Berlin u. Stuttgart 1887, 1888, 1889. — Nachträge zur Genealogie Kaiser Maximilians; im Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen X. Wien 1892. — Die modernen bildenden Künste. Leipzig 1900.

Fritsch, K. E. O.: Denkmäler deutscher Renaissance. Berlin 1880—91. — Der Kirchenbau des Protestantismus. Berlin 1893.

Frizzoni, G.: Lorenzo Lotto im städtischen Museum in Mailand und in der Dresdener Galerie; in Ztschr. f. b. K., N. F. I, S. 16. Leipzig 1890. — Arte Italiana del Rinascimento (darin „Napoli; G. Ant. Bazzi; Bald. Peruzzi considerato come pittore“). Mailand 1891. — Lorenzo Lottos Fresken in Trescorre; in Ztschr. f. b. K., N. F. III, S. 138. Leipzig 1892. — Notizie d'opere di disegno (Anonimo Morelliano). Bologna 1894. — Leonardo da Vinci und die berühmten weiblichen Bildnisse im Louvre und in der Ambrosiana; in Ztschr. f. b. K., N. F. V, S. 73. Leipzig 1894. — Rassegna d'insigni artisti Italiani etc.; in L'Arte IV, S. 93. Rom 1901. — Neue Erwerbungen usw.; in Ztschr. f. b. K., N. F. XV, S. 49. Leipzig 1904.
Fromentin, E.: Les maitres d'autrefois, 4. Aufl. Paris 1882.
Fuchs, G.: Wilhelm Trübner. München u. Leipzig 1908.
Führich, L. von: M. v. Schwind. Leipzig 1871.
Fulcher, G. W.: Life of Thomas Gainsborough. London 1856.
Gabelentz, H. v. d.: Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im 16. Jahrhundert. Straßburg 1899.
Gabillot, C.: Les trois Drouais; in Gaz. des B. A. 1905, II, S. 177, 288, 384; 1906, I, S. 155, 246. Paris 1905 bis 1906.
Galland, G.: Die Renaissance in Holland. Berlin 1882. Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüte und des Klassizismus. Frankfurt a. M. 1890.
Ganz, P.: Hans Holbeins d. J. Einfluß auf die schweizerische Glasmalerei; im Jahrb. Pr. K.-S. XXIV, S. 193. Berlin 1903. — Hans Holbeins Italienfahrt; in den Süddeutschen Monatsheften VI, S. 596. München 1909. — Zwei Schreibbücher des N. M. Deutsch (Schriften des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, I), Berlin 1909. — Die Handzeichnungen Hans Holbeins d. J. Berlin, seit 1911.
Garnier, Ch.: Michel-Ange architecte; in Gaz. des B. A. 1876, I, S. 187. Paris 1876.
Gau, Chr. F.: Antiquités de la Nubie. Stuttgart 1821 bis 1828.
Gauthier, P.: P. P. Prudhon. Paris 1891. — Holbein. Paris 1908.
Gazier, G.: Les peintres Philippe et Jean-Bapt. de Champaigne. Paris 1893. — G. Courbet. Besançon 1907.
Geffroy, G.: L'œuvre de E. Carrière. Paris (1903).
Geisberg, M.: Die Münsterschen Wiedertäufer und Aldegrever. Straßburg 1907.
Genevay, A.: Le style Louis XIV, Charles Le Brun décorateur. Paris 1886.
Gensel, J.: Preller. Bielefeld u. Leipzig 1904.
Gensel, W.: Die Meister der „paysage intime“; in der Kunst für Alle XIX, S. 225. München 1904. — Velazquez; in „Klassiker der Kunst“, 2. Aufl. Berlin 1908.
Germain, A.: Les Clouet. Paris 1906.
Gerola, G.: L'arte Veneta a Creta. Rom 1906.
Gestoso y Perez, J: Pedro Millan. Sevilla 1885.
Geymüller, H. von: Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom. Paris u Wien 1875—80. — Raffaello Sanzio, studiato come architetto. Mailand 1884. — Les derniers travaux sur Leonardo da Vinci; in Gaz. des B. A. 1886, I, S. 357, II, S. 143, 274. Paris 1886. — Les Ducerceau. Paris u. London 1887. — Die Baukunst der Renaissance in Frankreich; in Durms Handbuch der Architektur. Stuttgart, I 1898, II 1901. — Michelangelo als Architekt und Dekorateur; in „Die Architektur der Renaissance in Toskana“. München 1904. — Über Leonardo als Architekt; in J. P. Richters Literary Works of Leonardo II, S. 25. London o. J.
Gheltof, G. M. Urbani de: Tiepolo e la sua famiglia. Venedig 1879.
Giehlow, K.: Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaiser Maximilians; im Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen XX, S. 30. Wien u. Leipzig 1899. — Urkundenexegese zur Ehrenpforte Maximilians I. in der Festschrift für Wickhoff (Beiträge zur Kunstgeschichte), S. 91. Wien 1903. — Dürers Entwürfe für das Triumphrelief Maximilians I. im Louvre; im Jahrb. der österreichischen Sammlungen XXIX, S. 14. Wien 1910.
Glück, G.: Jan Mostaert; in Ztschr. f. b. K., N. F. VII, S. 265. Leipzig 1896. — Beiträge zur Geschichte der Antwerpener Malerei im XVI. Jahrhundert; im Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen XXII, S. 1. Wien u. Leipzig 1901. — Hans Maler von Ulm, Maler zu Schwaz; ebenda XXV, S. 245. Wien u. Leipzig 1904.
Gnoli, D.: Bramante in Roma; in der „Rivista d'Italia“. S. 690. Rom 1898.
Goeler von Ravensburg, Fr. Frhr.: Rubens und die Antike. Jena 1882.
Goethe, J. W. von: Ruysdael als Dichter (in Erich Schmidts sechsbänd. Ausgabe VI, S. 415). Leipzig 1909.
Gogh, V. van: Briefe; übersetzt von M. Mauthner. Berlin o. J. (1910).
Gomez, F.: Historia de la escultura en España. Madrid 1885.
Goncourt, E. de: Catalogue raisonné de l'œuvre etc. de Watteau. Paris 1875.
Goncourt, E. und J. de: L'art au XVIII. siècle. 3. Aufl. I, II. Paris 1880, 1882.
Gonse, L.: Eug. Fromentin; in Gaz. des B. A. 1878, I, S. 401; II, S. 84; 1879, I, S. 240; II, S. 281; 1880, I, S. 50, 464; II, S. 139, 216, 319, 404. Paris 1878—80. — Manet; ebenda 1884, I, S. 133. Paris 1884. — L'œuvre de Rembrandt; ebenda 1885, II, S. 328ff., 498ff. Paris 1885. — Claude Mellan; ebenda 1888, I, S. 455; II, S. 177, 304. Paris 1888. — La sculpture française depuis le XIV. siècle. Paris 1895. — Les chefs d'œuvre des musées de France. Paris 1901.
Gool, J. van: De nieuwe Schouwburg etc. I—III. s'Gravenhage 1718—21 (1750—51).
Gori, Fr.: Museum Etruscum. I—III. Florenz 1736—43.
Gosche, A.: Mailand. Leipzig 1904.
Gotti, A.: Vita di Michelangelo. Florenz 1875.
Gouirand, A.: Monticelli (in Les Peintres Provençaux). Paris 1900.
Gower, Lord R.: Die Schätze der großen Gemäldegalerien Englands. I—III. Leipzig 1884—86.
Grabar, J.: Zwei Jahrhunderte russischer Kunst; in Ztschr. f. b. K., N. F. XVIII, S. 58. Leipzig 1907.
Grabowsky, A.: Der Kampf um Böcklin. Berlin 1906.
Graef, P.: Neubauten in Nordamerika. Berlin o. J. (um 1908).
Graefe, F.: Jan Sanders van Hemessen. Leipzig 1909.
Graham, G.: Claude Lorrain (Portfolio monographs). London 1895.
Graham, M.: Memoirs of the Life of Nic. Poussin. London 1820.
Granberg, O.: Pieter de Molijn. Stockholm 1883. Deutsch in d. Ztschr. f. b. K. XIX, S. 369. Leipzig 1884. — Allaert van Everdingen och hans „norska“ Landskap. Stockholm 1902.
Grappe, G.: Constantin Guys. Berlin 1909. — Edgar Degas. Berlin 1909.
Graul, R.: Paul Baudry; in Ztschr. f. b. K. XXII, S. 1, 65. Leipzig 1887. — Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden während der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Leipzig 1889. — Jean Fr. Millet; in Ztschr. f. b. K., N. F. II, S. 29. Leipzig 1891. — Fünfzig Zeichnungen von Rembrandt. Leipzig 1906. — Bronze-Kleinplastik seit der Renaissance; in Sponsels Monographien des Kunstgewerbes. Leipzig o. J.
Greve, H. E.: De Bronnen van Carel van Mander; in Quellenstudien zur holl. Kunstgesch. Haag 1903.
Grimm, H.: Das Leben Michelangelos. Hannover 1860, Prachtausgabe Berlin u. Stuttgart 1900. — Holbeins Geburtsjahr. Berlin 1867. — Das Leben Raphaels (Kommentar zu Vasari). 2. Ausg. Berlin 1886.
Griesebach, A.: Das deutsche Rathaus der Renaissance. Berlin 1907.

Groeschel, J.: Die ersten Renaissancebauten in Deutschland; im Repert. XI, S. 240; XIII, S. 111. Berlin u. Stuttgart 1888, 1890.

Gronau, G.: Zorzon da Castelfranco. La sua origine etc. Venedig 1894. — Tizian. Berlin 1900. — Tizians Geburtsjahr; im Repert. XXIV, S. 457. Berlin u. Stuttgart 1901. — Leibl. Bielefeld u. Leipzig 1901. — Aus Raphaels Florentiner Tagen. Berlin 1902. — Leonardo da Vinci. London 1903. — Kritische Studien zu Giorgione; im Repert. XXXI, S. 403, 503. Berlin u. Stuttgart 1908. — Zur Jugendgeschichte Rafaels; in Kunst-Chronik, N. F. XX, S. 145. Leipzig 1908.

Groner, A.: Rafaels Disputa. Straßburg 1895.

Grosse, J.: Ernst Julius Hähnels literarische Reliquien. Berlin 1893.

Großmann, K.: Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Straßburg 1906.

Grunwald, A.: Über einige Werke Michelangelos und die Antike; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen XXVII, S. 4. Wien u. Leipzig 1908.

Gruyer, G.: L'Art ferrarais. I—II. Paris 1897.

Guasti, C.: Le rime di Michelangelo Buonarroti. Florenz 1863.

Guicciardini, L.: Descrittione di tutti i Paesi Bassi. Antwerpen 1567.

Guiffrey, J.: N. Lancret. Paris 1844. — Ant. van Dyck, sa vie et son œuvre. Paris 1882. — Le sculpteur Claude Michel, dit Clodion; in Gaz. des B. A. 1892, II, S. 478; 1893, I, S. 164, 392. Paris 1892—93. — Les Dumonstier; in Revue de l'Art ancien et moderne. Paris 1905—06.

Guigou, P.: Ad. Monticelli. Text zu Lanzets Lithographien. Paris 1890.

Guillet de Saint-Georges: Biographien in den Mémoires inédits (Cl. Audran, Ch. Le Brun, Séb. Bourdon, Laurent de la Hire, Jacques Sarrazin, Eustache Le Sueur, Phil. de Champaigne, Michel Anguier, Ant. Bonzonnet Stella, Martin Desjardins). Paris o. J.

Guilmard, D.: Les maitres ornemanistes. Paris 1883.

Guinneß, H.: Andrea del Sarto. London 1901.

Gurlitt, C.: Zur Baugeschichte Berlins; in Kunst-Chronik XIX, S. 293, 311. Leipzig 1884. — Der Meister des Berliner Zeughauses; ebenda XIX, S. 21. Leipzig 1884. — Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887. — Geschichte des Barockstils und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich, England. Stuttgart 1888. — Geschichte des Barockstils und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889. — Andreas Schlüter. Berlin 1891. — Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen; „Archivalische Forschungen" II. Dresden 1897. — Text zu Junghändels großem Tafelwerk „Die Baukunst in Spanien". Dresden 1899. — Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1899. 2. Aufl. — Die Baukunst Frankreichs (großes Tafelwerk). Dresden 1901. — Historische Städtebilder (Erfurt, Stendal, Würzburg). Berlin 1901—02.

Gutbier, A., s. Lübke.

Haack, Fr.: Tintoretto als Porträtmaler; in Ztschr. f. b. K., N. F. VIII, S. 128. Leipzig 1896. — M. v. Schwind. Bielefeld u. Leipzig 1898. — Die St. Blasius-Kapelle. Beitrag zur Ayt-Scorel-Frage; in d. Ztschr. f. b. K., N. F. IX, S. 249. Leipzig 1898. — Die Deutschromantiker in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts; Erlanger Festschrift. Erlangen u. Leipzig 1901. — Die Kunst des 19. Jahrhunderts. 3. Aufl. Eßlingen 1909.

Haasler, E.: Der Maler Christoph Amberger von Augsburg, Dissertation. Königsberg 1894.

Haberditzl, F. M.: Die Lehrer des Rubens; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen XVII, S. 159. Wien 1908.

Habich, G.: Beiträge zu Hans Daucher; in Helbings Monatsberichten über Kunst und Kunstwissenschaft III, S. 53. München 1903. — Hans Kels als Konterfetter; ebenda III, S. 9. München 1903. — Studien zur deutschen Renaissance-Medaille; im Jahrb. Pr. K.-S. XXVII, S. 13, 30. Berlin 1906.

Haden, F. Seymour: L'œuvre gravé de Rembrandt. Paris 1880.

Haendcke, B.: Nicolaus Manuel Deutsch. Frauenfeld 1889. — Arnold Böcklin. Hamburg 1890. — Die schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert. Aarau 1893. — Jos. Heintz, Hofmaler Kaiser Rudolfs II.; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen XV, S. 45. Wien 1894. — Dürers Beziehungen zu Jac. de' Barbari, Pollajuolo und Bellini; im Jahrb. Pr. K.-S. XIX, S. 161. Berlin 1898. — Chronologie der Landschaften Dürers. Straßburg 1899. — Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Straßburg 1900. — Zur Geschichte der Plastik Schlesiens von 1550 bis 1720; im Repert. XXVI, S. 223. Berlin 1903. — Kunstanalysen aus neunzehn Jahrhunderten. Braunschweig 1907. — Der unbekleidete Mensch in der christlichen Kunst. Straßburg 1910.

Hahr, A.: Die Architektenfamilie Pahr. Straßburg 1908.

Halm, Ph.: Die Künstlerfamilie der Asam. München 1896. — Zu Dürers Rückenaktrelief von 1509; im Münchener Jahrb. d. bild. K. I, S. 142. München 1906.

Halsley, E.: Gaudenzio Ferrari. London 1904.

Hamann, R.: Der Impressionismus. Köln 1908.

Hamerton, Ph. G.: W. Turner. London 1879.

Hamilton, G.: Gallery of English Artists. London u. Paris 1839.

Hammitzsch, M.: Der moderne Theaterbau; in Gurlitts Beiträgen zur Bauwissenschaft. Berlin o. J.

Hampe, Th.: Nürnberger Ratserlasse über Kunst und Künstler. I—II. Wien u. Leipzig 1904.

Hannover, E.: Ant. Watteau, aus dem Dänischen von Alice Hannover. Berlin 1888. — Die jüngsten Strömungen der dänischen Kunst; in Ztschr. f. b. K., N. F. XIV, S. 299. Leipzig 1903. — Dänische Kunst des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1907.

Harck, F.: Über einige verkannte Bilder Hans Baldungs; im Jahrb. Pr. K.-S. XI, S. 88. Berlin 1890.

Hartmann, Sadakichi: A history of American Art, I—II. Boston 1902.

Hasse, C.: Der Giovannino des Michelangelo; in Ztschr. f. b. K., N. F. IV, S. 178, 211. Leipzig 1893.

Haupt, A.: Die Baukunst der Renaissance in Portugal. Frankfurt a. M., I 1890, II 1895. — Die Baugeschichte des Heidelberger Schlosses. Frankfurt a. M. 1902. — Peter Flettner, der erste Meister des Ott-Heinrich-Baus. Leipzig 1904. — Peter Flettners Herkommen u. Jugendarbeit; im Jahrb. Pr. K.-S. XXVI, S. 116, 148. Berlin 1905.

Havard, H.: L'art et les artistes Hollandais, I—IV. Paris 1879—81. — Histoire de la Peinture Hollandaise. Paris 1882.

Haverkorn van Rijsewijk, P.: Rotterdamsche schilders; in Oud Holland VIII, S. 203; IX, S. 56; XI, S. 47; XII, S. 131. Amsterdam 1890, 1891, 1893, 1894. — Simon Jacobsz de Vlieger; ebenda IX, S. 221. Amsterdam 1891. — Pieter de Hooch etc.; ebenda X, S. 172. Amsterdam 1892. — Willem van de Velde de oude; ebenda XVI, S. 65; XX, S. 171, 225. Amsterdam 1898, 1902. — Jacob Koninck; ebenda XX, S. 9. Amsterdam 1902. — S. auch Bredius.

Hedberg, T.: Bruno Liljefors; in Ztschr. f. b. K., N. F. XVI, S. 116. Leipzig 1905.

Hedicke, R.: Jacques Dubroeucq von Mons. Straßburg 1904.

Heilmeyer, A.: Adolf Hildebrand. Bielefeld u. Leipzig 1902. — Moderne Plastik in Deutschland. Bielefeld u. Leipzig 1903. — Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1907.

Helbig, J.: Histoire de la peinture du pays de Liège. Lüttich 1873, 3. Aufl. 1903. — L'art mosan I. Brüssel 1906.

Henderson, M.: Constable. London 1906.

Henke, W.: Die Menschen des Michelangelo im Vergleich zur Antike. Rostock 1871.

Henriet, F.: Ch. Daubigny et son œuvre. Paris 1878.

Hermann, F.: Pitture giovanili di Baldassare Peruzzi in Roma; im Arch. stor. dell' A. VI, S. 321. Rom 1896.

Heßling, E.: La sculpture belge contemporaine. Berlin u. New York 1903.

Hettner, H.: Der Zwinger zu Dresden. Leipzig 1874. — Italienische Studien. Braunschweig 1879.

Hevesi, L.: Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert I, II. Leipzig 1902—03. — Geschichte der modernen Kunst in Österreich (Gesch. d. mod. Kunst II, III). Leipzig 1903. — Neurussische Malerei; in der Kunst-Chronik, N. F. XX, S. 113. Leipzig 1908.

Heyck, E.: Anselm Feuerbach. Bielefeld u. Leipzig 1905.

Heyne, H.: Max Klinger im Rahmen der modernen Weltanschauung und Kunst. Leipzig 1907.

Hieber, H.: Joh. Adam Seupel, ein deutscher Bildnisstecher im Zeitalter des Barocks. Straßburg 1907.

Hildebrand, A.: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg 1893.

Hildebrandt, E.: Friedrich Tieck. Leipzig 1906. — Werke und Schriften des Bildhauers E. M. Falconet. Straßburg 1909.

Hind, L.: Turner. Berlin 1910.

His, E.: Hans Holbein der Jüngere oder Sigmund Holbein; in von Zahns Jahrbüchern IV, S 214. Leipzig 1871. — Urs Graf I, II; ebenda V, S. 257, VI, S. 145. Leipzig 1873. — Hans Holbein; in d. Allg. deutschen Biographie XII, S. 713. Leipzig 1880. — Gedanken über die Lehr- und Wanderjahre Hans Holbeins des Jüngeren; im Jahrb. Pr. K.-S. XII, S. 59. Berlin 1891. — Ambrosius Holbein als Maler; ebenda XXIV, S. 242. Berlin 1903.

Hittorff, J. J.: Architecture polychrome chez les Grecs. Paris 1830. — Restitution du Temple d'Empedocle à Selinunte. Paris 1851.

Hoff, J. F.: Adr. Ludwig Richter. Dresden 1871.

Hoffmann, J.: Baukunst und dekorative Skulptur der Renaissance in Deutschland. Stuttgart 1909.

Hoffmann, L.: Neubauten der Stadt Berlin. 6 Bde. Berlin 1902—07.

Hofmann, F. H.: Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg. Straßburg 1901. — Vom Ottheinrichsbau; in den Mitteilungen zur Gesch. d. Heidelberger Schlosses IV, S. 134. Heidelberg 1902. — Kurfürst Ottheinrich und der Ostpalast des Heidelberger Schlosses; im Repert. XXVIII, S. 63. Berlin 1905.

Hofmann, J.: Francisco de Goya; Katalog seiner graphischen Werke. Wien 1907.

Hofmann, Th.: Rafael als Architekt I, 2. Aufl. Leipzig 1908.

Hofstede de Groot, C.: Ary Scheffer. Berlin 1870. — Proeve van un kritische beschrijving van het werk van Pieter de Hooch; in Oud Holland X, S. 178. Amsterdam 1892. — Judith Leyster; im Jahrb. Pr. K.-S. XIV, S. 190, 232. Berlin 1893. — Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh" (in Quellenschriften zur holländ. Kunstgesch.). Haag 1893. — Die Entlehnungen Rembrandts; im Jahrb. Pr. K.-S. XV, S. 175. Berlin 1894. — De wetenschappenlijke Resultaten van de Tentoonstelling van Oude Kunst te Utrecht 1894; in Oud Holland XIII, S. 34. Amsterdam 1895. — Die Urkunden über Rembrandt. Haag 1906. — Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts; I: Steen, Metsu, Dou, P. de Hooch, C. Fabritius, J. Vermeer. II: Alb. Cuyp, Ph. Wouwerman. Eßlingen u. Paris 1907, 1908. — Jan Vermeer van Delft und Karel Fabritius (Photogravüren nach ihren bekannten Gemälden). Leipzig (1908). — Plaatseljike ontwikkeling van onze 17de eeuwsche schilderschool (in den Schriften der Hist. Gesellschaft zu Utrecht). Utrecht o. J. — S. auch Bode und Lippmann.

Hogarth, W.: Complete Works including the analysis of Beauty. London 1837.

Höhn, H.: Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei (18.—19. Jahrhundert). Straßburg 1909.

Holland, H.: M. von Schwind. Stuttgart 1873.

Holmes, C. J.: Constable. London 1901—02.

Holmes, R., Sir: The English Miniature Painters; in Burlington Magazine VIII, S. 229, 316; IX, S. 22, 109, 216. London 1905—06.

Hoogstraten, S. van: Inleyding van de hooge school der schilderkonst. Rotterdam 1678.

Horne, H.: The life of Leonardo da Vinci. London 1903.

Hörschelmann, E.: Rosalba Carriera. Leipzig 1908.

Houbraken, A.: De groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen I—III. Amsterdam 1718—21. Deutsch von A. v. Wurzbach in Quellenschriften XIV. Wien 1880.

Howitt, M.: Friedrich Overbeck. Deutsch von Fr. Binder. Freiburg i. B. 1886.

Hübner, J.: Wilhelm von Schadow. Bonn 1869.

Hubrand, E.: Meissonier. New York 1899.

Huchard, A.: Notices sur Pierre Mignard et sa famille; in Gaz. des B. A. 1861, S. 282—290; 1872, II, S. 446. Paris 1861 u. 1872.

Hueffer, F. M.: Hans Holbein the Younger. London 1906.

Hulin, G. (G. H. de Loo): Bruges 1902. Catalogue critique, précédé d'une introduction sur l'idendité etc. Gent 1902. — Quelques peintres Brugeois. I Jan Prevost; in Kunst en Leven. Gent 1902.

Humbert, E.: J.-Ét. Liotard; in Gaz. des B. A. 1889, I, S. 89, 292. Paris 1889.

Humbert, E., Revilliod, A., und Tilanus, J. W. R.: La vie et les œuvres de J.-É. Liotard. Amsterdam 1897.

Hunt, W. H.: Pre-Raphaelitism. London 1906.

Huysmans, K.: Certains (auch Chéret). Paris 1891.

Hymans, H.: Histoire de la gravure dans l'école de Rubens. Brüssel 1879. — C. van Mander. Traduction, Notes et Commentaire. Paris I 1884, II 1885. — Quentin Matsys; in Gaz. des B. A. 1888, I, S. 5; II, S. 193. Paris 1888. — Pieter Brueghel l'aîné; in Gaz. des B. A. 1890, I, S. 361, II, S. 361; 1891, I, S. 20. Paris 1890—91. — Nicaise de Keyser. Brüssel 1891. — Quelques notes sur Ant. van Dyck (Extrait du Bulletin de l'Académie Royale). Antwerpen 1899. — Note sur le séjour de van Dyck en Italie (ebenda). Antwerpen 1905. — Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1906. — Antonio Moro. Brüssel 1910.

Ilg, A.: Leben und Wirken des Wiener Architekten Johann Lukas von Hildebrand; in d. Mitteilungen d. k. k. Österr. Museums, N. F. VIII, S. 379. Wien 1893. — Das Palais Kinsky auf der Freiung in Wien. Wien 1894. — Leben und Wirken Johann Bernhard Fischers von Erlach. Wien 1895.

Ilges, F. W.: M. v. Munkacsy. Bielefeld u. Leipzig 1902.

Immerzeel, C.: De levens en werken der vlaamsche en hollandsche Kunstschilders. Amsterdam 1842—43.

Isham, S.: The History of American Painting. New York 1905.

Jacobsen, E.: Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia; im Jahrb. Pr. K.-S. XVII, S. 19 (Romanino S. 28, Moretto S. 31). Berlin 1896. — Sodoma und das Cinquecento in Siena. Straßburg 1910.

Jaffé, E.: J. A. Koch. Innsbruck 1905. S. auch Lichtenberg, R. v.

Jal, A.: Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. 2. Aufl. Paris 1872.

Janitschek, H.: Die Malerschule von Bologna; in Dohmes „Kunst und Künstler" III, Heft 75, 76, 77. Leipzig 1879. — Zur Charakteristik der palermitanischen Malerei; im Repert. I, S. 353, II, S. 144. Stuttgart u. Wien 1876, 1880. — Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.

Janssen, A.: Leben und Werke des Malers Giovannantonio Bazzi. Stuttgart 1870.

Jessen, J.: Rossetti. Bielefeld u. Leipzig 1905. — Präraphaelismus; in Muthers „Kunst". Berlin 1906.

Jessen, P.: Das Ornamentwerk des Daniel Marot; 264 Lichtdrucktafeln. Berlin 1892. — Farbige Entwürfe für dekorative Malereien aus der Zeit des Rokoko. Berlin 1893. — Das Ornament des Rokoko und seine Vorstufen. Berlin 1894.

Jolles, A.: Jan Veth; in Ztschr. f. b. K., N. F. XIV, S. 1. Leipzig 1903.
Jongh, J. de: Die holländische Landschaftsmalerei. Berl. 1905.
Jordan, M.: B. Genelli. Leipzig 1869. — Gesellschap. Bielefeld u. Leipzig 1906.
Jordan, M., und Dohme, R.: Das Werk Adolf Menzels. München 1885—1905.
Josef, D.: Geschichte der Baukunst I, II, III, 1, 2. Leipzig (1902—09). — Geschichte der Architektur Italiens. Leipzig 1907.
Josz, V.: A. Watteau. Paris 1904.
Jouin, H.: David d'Angers; in Gaz. des B. A. 1877, I, S. 449. Paris 1877. — Antoine Coysevox. Paris 1883. — Maitres contemporains. Paris 1887. — Le peintre Le Brun. Paris 1891. — Jacques Saly, sculpteur du roi de Danemark; in Gaz. des B. A. 1895, I, S. 497. Paris 1895.
Jovius, Paulus (um 1527): Vita Leonardo Vincii; abgedruckt bei Tiraboschi: Storia della Litteratura Italiana VII, S. 1718. Florenz 1812.
Jullien, A.: Fantin-Latour. Paris 1909.
Junghändel, M.: Die Baukunst in Spanien; Tafelwerk mit Text von Gurlitt. Dresden 1899.
Justi, K.: Die Verklärung Christi. Gemälde Rafaels. Leipzig 1870. — Rubens u. der Kardinal-Infant Ferdinand; in Ztschr. f. b. K. XV, S. 225, 261. Leipzig 1880. — Jan van Scorel; im Jahrb. Pr. K.-S. II, S. 193. Berlin 1881. — Peeter de Kempeneer; ebenda V, S. 154. Berlin 1884. — Altflandrische Bilder in Spanien u. Portugal; in Ztschr. f. b. K. XXI, S. 93. Leipzig 1886. — Juan de Flandes; im Jahrb. Pr. K.-S. VIII, S. 157. Berlin 1887. — Der Altarschrein des Lizenziaten Gonzalez in San Salvador zu Valladolid; ebenda VIII, S. 24. Berlin 1887. — Die portugiesische Malerei des 16. Jahrhunderts; ebenda IX, S. 137. Berlin 1888. — Anfänge der Renaissance in Granada; ebenda XII, S. 173. Berlin 1891. — Bartolome Ordoñez und Domenico Fancelli; ebenda XII, S. 66. Berlin 1891. — Murillo; in Ztschr. f. b. K., N. F. II, S. 153, 261; III, S. 32, 121, 154. Leipzig 1891—92. — Lombardische Bildwerke in Spanien; im Jahrb. Pr. K.-S. XIII, S. 5. Berlin 1892. — Das Geheimnis der leonardesken Altargemälde in Valencia; im Repert. XVI, S. 1. Berlin u. Stuttgart 1893. — Der Fall Cleve; im Jahrb. Pr. K.-S. XVI, S. 13. Berlin 1895. — Die Goldschmiedefamilie Arphe; in Ztschr. f. christl. K. IX, S. 289, 337. Düsseldorf 1896. — Die Kathedrale von Granada und ihre Baumeister; ebenda IX, S. 193, 233. Düsseldorf 1896. — Domenico Theotocopuli von Kreta; in Ztschr. f. b. K., N. F. VIII, S. 177, 257; IX, S. 213. Leipzig 1897—98. — Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen (besonders: „Das Gewölbe der sixtinischen Kapelle" und „Die Tragödie des Grabmals"). Leipzig 1900. — Kardinal Don Pedro Guzman u. seine Stiftungen; im Jahrb. Pr. K.-S. XXII, S. 207. Berlin 1901. — Diego Velazquez und sein Jahrhundert. Bonn, 1. Aufl. 1888, 2. Aufl. 1903 (darin I, S. 269—275 über Ribera). — Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens, I, II. Berlin 1908. — Michelangelo. Neue Beiträge. Berlin 1909.
Justi, L.: Konstruierte Figuren Albrecht Dürers. Leipzig 1902. — Über Dürers künstlerisches Schaffen; im Repert. XXVI, S. 447. Berlin 1903. — Dürers Dresdener Altar. Leipzig 1904. — Dürers Dresdener Skizzenbuch; im Repert. XXVIII, S. 260. Berlin 1905. — Giorgione, I, II. Berlin 1908.

Kaemmerer, L.: Die Landschaft in der deutschen Kunst. Leipzig 1886. — Ein bezeichnetes Bild vom Meister des Todes Mariä; im Jahrb. Pr. K.-S. XI, S. 150. Berlin 1890. — Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albr. Dürers. Leipzig 1896.
Kahl, R.: Das venezianische Skizzenbuch. Leipzig 1882.
Kahn, G.: Louis Legrand. Berlin 1909.
Kalcken, G. van, und Six, J.: Peintures ecclésiastiques du moyen-âge de l'époque d'art de Jan van Scorel et L. van Oostzaanen. Haarlem (1904).
Kallab, W.: Caravaggio; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen XXVI, S. 272. Wien u. Leipzig 1906.
Kaßmann, R.: Architectura nach antiquitetischer Lehre und geometrischer Austeilung. Köln 1659.
Kay, Ch.: Barye, Life and works. New York o. J.
Keller, J.: Balthasar Neumann. Würzburg 1896.
Kempff, R.: Alt-Rotenburg. Frankfurt a. M. 1900.
Klein, R.: Max Klinger (Moderne Essays, 27). Berlin 1903. — Lovis Corinth; in „Kunst d. Gegenw." I, Bd. 1. Berlin (1908). — Fritz Böhle; ebenda I, Bd. 5. Berlin (1909). — Oberländer und Schwind. Berlin 1910. — Aubrey Beardsley (in Muthers „Kunst" V). Berlin o. J.
Klemm, A.: Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750 (Sonderdruck). Stuttgart 1882.
Klinger, M.: Malerei und Zeichnung. 2. Aufl. Leipzig 1895.
Kloeppel, E.: Fridericianischer Barock. Leipzig 1908.
Klossowski, E.: Die Maler von Montmartre (Willette, Steinlen, Toulouse-Lautrec, Léandre). Berlin 1903; zweite Aufl. 1907.
Knackfuß, H.: Velazquez (in Knackfuß' Künstlermonographien). 4. Aufl. Bielefeld u. Leipzig 1900. — Murillo (ebenda). 6. Aufl. Bielefeld u. Leipzig 1904. — Ad. von Menzel (ebenda). 7. Aufl. Bielefeld u. Leipzig 1906.
Knapp, Fr.: Die italienische Plastik vom 15.—18. Jahrh.; in L. Justis Geschichte der Kunst. Berlin 1900. — Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von San Marco. Halle a. S. 1903. — Michelangelo. Des Meisters Werke in 166 Abbildungen. Stuttgart u. Leipzig 1906. — Andrea del Sarto. Bielefeld u. Leipzig 1907.
Knight, J.: The Life of D. G. Rossetti. London o. J.
Koch, D.: Ludwig Richter. Stuttgart 1903. — Cornelius. Stuttgart 1905.
Koch, J., und Seitz, F.: Das Heidelberger Schloß. Heidelberg 1891.
Koegler, H.: Hans Holbeins des Jüngeren Holzschnitt für Seb. Münsters Instrument über die zwei Lichter; im Jahrb. Pr. K.-S. XXXI, S. 254. Berlin 1910.
Koelitz, K.: Hans Sueß von Kulmbach und seine Werke. Leipzig 1891.
Koetschau, K.: Barthel Beham und der Meister von Meßkirch. Straßburg 1893.
Konody, P. G.: Walter Crane. London 1902.
Koopmann, W.: Rafaels erste Arbeiten. Marburg 1891. — Rafaelstudien. 2. Aufl. Marburg 1894.
Koppen, A.: Die moderne Malerei in Deutschland. Bielefeld u. Leipzig 1902.
Kornerup, J.: Fresko- og Kalkmalerien; in Kunstens Historie i Danmark redigeret af Karl Madsen; in d. Ztschr. „Kunst" II, S. 1. Kopenhagen (1900).
Koßmann, B.: Der Ostpalast (sogen. Otto-Heinrichsbau) zu Heidelberg. Straßburg 1904.
Kramm, Chr.: De levens en werken der vlaamsche en hollandsche Kunstschilders (Fortsetzung von Immerzeel). Amsterdam 1857—64.
Krohg, Chr.: Seine Zeichnungen mit Text. Christiania 1892.
Krohn, R.: Schenaus Leben und Wirken. Großschönau 1906.
Kroof, L.: Architektur der Niederlande. s'Gravenhage 1907.
Kügelgen, C. v.: Gerhard v. Kügelgen als Porträt- und Historienmaler. Leipzig 1901.
Kühn, P.: Max Klinger. Leipzig 1907.
Kunstwart (herausgegeben von Ferd. Avenarius): Richter-Mappe. München 1902. — Millet-Mappe. München 1906. — Liebermann-Mappe. München 1907. — Meunier-Mappe. München 1907. — Spitzweg-Mappe. München 1908. — Schwind-Mappen. München 1902 u. 1904. — Boehle-Mappe. München 1910.
Kurz, L. R. v.: Joseph Ritter von Führich (Gymnasialprogramm). Graz 1902.
Kurzwelly, A.: Forschungen zu G. Pencz. Leipzig 1885.
Kutter, P.: Joachim von Sandrart als Künstler. Straßburg 1907.

Laban, F.: H. F. Füger, der Porträtminiaturist; im Jahrb. Pr. K.-S. XXVII, S. 3. Berlin 1906.
Laborde, Le Comte de: La renaissance des arts à la cour de France. Paris, I 1850, II 1855.

Lacroix, P.: Relation de ce qui c'est passé en l'établissement de l'Académie royale etc.; in Revue universelle des arts. Paris 1857. — XVIII. siècle. Paris, I 1875, II 1878. — XVII. siècle. Lettres, sciences et arts: France 1590—1790. Paris 1882.
Laderchi, C.: La pittura Ferrarese. Ferrara 1856.
Lafenestre, G.: La vie et l'œuvre du Titien. Paris 1909.
Lafond, P.: La chapelle de S. José de Tolède et ses peintures de Greco; in Gaz. des B. A. 1906, II, S. 382. Paris 1906. — La Sculpture Espagnole. Paris 1908.
Lagrange, L.: Pierre Puget. 2. Aufl. Paris 1868.
Lairesse, G. de: Het groot schilderboek I, II. Amsterdam 1707 (2. Aufl. 1712).
Lamborn, R. H.: Mexican Painting and Painters. New York 1891.
Lambotte, P.: L'œuvre de A. Stevens. Antwerpen u. Brüssel 1907. — H. Evenepoel. Brüssel 1909.
Lamprecht, K.: Deutsche Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts; in seiner Deutschen Geschichte Bd. VIII, X, XI. Berlin 1906 und 1909.
Lance, A.: Dictionnaire des architectes français. Paris 1873 ff.
Landridge, J.: W. Blake. London 1904.
Landsberger, F.: Wilhelm Tischbein. Leipzig 1908.
Lang, W.: Michelangelo als Dichter. Stuttgart 1861.
Lange, J.: Thorwaldsens Darstellung des Menschen; deutsch von M. Mann. Berlin 1894. — Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst usw.; herausgegeben von P. Köbke, übersetzt von M. Mann. Straßburg 1903.
Lange, K.: Der Kupido des Michelangelo in Turin; in Ztschr. f. b. K. XVIII, S. 233, 274. Leipzig 1883. — Albrecht Dürer. Sonderdruck aus den „Grenzboten". Leipzig 1893. — Peter Flötner. Berlin 1897. — Der schlafende Amor des Michelangelo. Leipzig 1898. — M. Grünewalds Stuppacher Madonna; im Jahrb. Pr. K.-S. XXIX, S. 44. Berlin 1908.
Lange, K., und Fuhse, F.: Dürers schriftlicher Nachlaß. Halle a. S. 1893.
Lanoë, G., usw.: Histoire de l'école française du paysage etc. Paris 1901.
Lanzi, L.: Storia Pittorica della Italia I—VI. Bassano [1809.
Lapauze, H.: Les pastels de M. Q. de la Tour. Paris o. J.
Larroumet, G.: Meissonier. Paris 1895.
Laschitzer, S.: Die österreichischen Heiligen; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen IV u. V. Wien 1886, 1887. — Die Genealogie Kaiser Maximilians; ebenda VII. Wien 1889. — Der Theuerdank; ebenda VIII. Wien 1890.
Laske, F.: Der ostasiatische Einfluß auf die Baukunst des Abendlandes im 18. Jahrhundert. Berlin 1909.
Laugier, M. A.: Essai sur l'architecture. Paris 1752.
Laurin, K. G.: Karl Larsson; in Ztschr. f. b. K., N. F. XV, S. 18. Leipzig 1904.
Laviron (nach Bénédite): Salon de 1833. Paris 1833.
Law, E.: Van Dycks pictures at Windsor Castle. London 1899.
Lebrun, Madame L. E.: Souvenirs de ma vie. Paris 1835 (1837, 1869).
Lechevalier-Chevignard: Les styles français. Paris 1892.
Leclerc, J.: Alf. Sisley; in Gaz. des B. A. 1899, I, S. 227. Paris 1899.
Lecoy de la Marche, A.: L'Académie de France à Rome; in Gaz. des B. A. 1869—72, 12 Artikel; als Buch Paris 1874.
Lefort, P.: Francisco Goya. Paris 1877. — Th. Ribot; in Gaz. des B. A. 1891, II, S. 298. Paris 1891. — Murillo et ses élèves. Paris 1892. — La peinture Espagnole. Paris 1893. — S. auch Blanc.
Lehnert, G.: Das Porzellan. Bielefeld u. Leipzig 1902.
Lehrs, M.: Klingers Brahmsphantasie; in Ztschr. f. b. K., N. F. VI, S. 113. Leipzig 1895. — Arnold Böcklin. München 1897. — Hans Thoma; in „Die graphischen Künste". Wien 1900. — Toni Stadler; im „Jahrbuch Dresdener Kunst". Dresden 1905. — Karl Stauffer-Bern. Radierungen und Stiche. Dresden 1907. — Forain; in Graphische Künste, XXXIV, S. 9. Wien 1910.
Leisching, E.: Die Bildnisminiatur in Österreich von 1750 bis 1850. Wien 1907.
Leistikow, W.: Anders Zorn; in Ztschr. f. b. K., N. F. XV, S. 1. Leipzig 1904.
Leitschuh, F.: Die Familie Preisler und Matthias Tuscher. Leipzig 1886. — G. B. Tiepolo. Würzburg 1896. — Das Wesen der modernen Landschaftsmalerei. Straßburg 1898.
Lemonnier, C.: Histoire des Beaux Arts en Belgique. Brüssel 1881, 2. Aufl. 1887. — Les peintres de la vie. Paris 1888. — Constantin Meunier. Paris 1904. — L'école belge de peinture (1830—1905). Brüssel 1906. — Alfred Stevens et son œuvre. Brüssel 1906. — Emile Claus. Brüssel 1908.
Lemonnier, H.: L'art français au temps de Richelieu et Mazarin. Paris 1893.
Lemuet, P.: Traité des cinq ordres d'architecture etc., traduit du Palladio etc. Paris 1623. — Manière de bastir pour toute sorte de personne. Paris 1647.
Lenoir, A.: Statistique monumentale de Paris. Paris 1861—75.
Lenormand, Ch.: François Gérard. Paris 1847.
Lepautre, A.: Œuvres d'Architecture. Paris 1652.
Lepicié: Vie des premiers-peintres du Roy, I—II. Paris 1752. — Pierre Mignard; in den Mémoires inédits I, S. 86. Paris 1854.
Leprieur, P.: Charles Jacque; in Gaz. des B. A. 1894, II, S. 468. Paris 1894.
Lepszy, L.: Krakau; in „Berühmte Kunststätten". Leipzig 1906.
Lerius, Th. van, s. Rombouts.
Lermolieff, J. (G. Morelli): Die Galerien Borghese und Doria Panfili. Rom u. Leipzig 1890. — Die Galerien zu München und Dresden. 2. Aufl. Leipzig 1891. — Die Galerie zu Berlin. 2. Aufl. Leipzig 1893.
Leslie, Ch. R., und **Taylor, Tom:** Life and Times of Sir Joshua Reynolds. London 1865.
Lessing, O.: Schloß Ansbachs Barock- und Rokokodekorationen aus dem 18. Jahrhundert. Berlin 1892 ff.
Letarouilly, P.: Le Vatican et la Basilique de St. Pierre de Rome, I—II. Paris 1882.
Lévy, E.: Histoire de la peinture sur verre. Brüssel 1860.
Lewy, M.: Schloß Hartenfels bei Torgau; in C. Gurlitts Beiträgen zur Bauwissenschaft. Berlin 1908.
Leyland, J.: Gardens old and new. London 1908.
Lichtenberg, G. C.: Erklärung der Hogarthschen Kupferstiche (mit den Kopien von Riepenhausen). Göttingen 1794 bis 1831. Neue Ausgabe von Dr. Franz Kottenkamp. Stuttgart 1882.
Lichtenberg, R. Frhr. v.: Zur Entwickelungsgeschichte der Landschaftsmalerei bei den Niederländern und Deutschen im 16. Jahrhundert. Leipzig 1892. — Über den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des 16. Jahrhunderts. Straßburg 1897.
Lichtenberg, R. v., und Jaffé, E.: Hundert Jahre römisch-deutscher Landschaftsmalerei. Berlin o. J.
Lichtwark, A.: Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin 1888. — Hermann Kaufmann und die Kunst in Hamburg 1800—1850. München 1893. — Matthias Scheits. Hamburg 1899. — Die Seele und das Kunstwerk; Böcklinstudien. Berlin 1899.
Liebenau, Th. v.: Hans Holbeins des Jüngeren Fresken am Hertensteinhause zu Luzern. Luzern 1888.
Liebermann, M.: Degas; im „Pan" IV, Heft 3. Berlin 1899. — Jozef Israels; in Ztschr. f. b. K. XII, S. 145. Leipzig 1901.
Likhatcheff, N. P.: Matériaux pour l'Histoire de l'Iconographie Russe, I. Paris u. St. Petersburg 1906—08.
Lincei, Accademia dei: Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana. Mailand 1904.
Linde, M.: Edvard Munch und die Kunst der Zukunft. Berlin (1903).
Lippmann, F.: Der Totentanz von Hans Holbein; Lichtdrucke. Berlin 1879. — Kupferstiche und Holzschnitte

alter Meister; Reichsdruckerei, I—X. Berlin 1889—99. — Zeichnungen von Albr. Dürer, I—V. Berlin 1887, 1888, 1894, 1896, 1905. — Der Kupferstich. 3. Aufl. Berlin 1905.

Lippmann, F., und Hofstede de Groot, C.: Zeichnungen von Rembrandt. Berlin 1900ff.

Locquin, J.: L'art français à la cour de Mecklenbourg au XVIII. siècle; in Gaz. des B. A. 1906, II, S. 301. Paris 1906.

Loga, V. v.: Francisco Goya. Berlin 1903. — Die spanische Plastik; in L. Justis Geschichte der Kunst. Berlin 1910. — S. auch Beruete.

Lomazzo, G. P.: Trattato della pittura. Mailand 1584. — Idea del Tempio della Pittura. Mailand 1590.

Loo, G. H. de, s. Bastelaer und Hulin.

Lord, J.: Michelangelo. London 1907.

L'Orme, Phil. de, s. Delorme.

Lostalot, A. de: Louis Knaus; in Gaz. des B. A. 1882, I, S. 219, 310. Paris 1882. — Exposition des œuvres de Claude Monet; ebenda 1883, I, S. 342. Paris 1883.

Lübke, W.: Rafaels Leben und Werke; als Text zu A. Gutbiers Rafaelwerk. Dresden 1882. — Geschichte der Renaissance in Deutschland, I, II. 2. Aufl. Stuttgart 1882. — Geschichte der Renaissance in Frankreich. 2. Aufl. Stuttgart 1885. — Die Holbeinbilder in Karlsruhe; im Repert. X, S. 372. Berlin u. Stuttgart 1887. — Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890.

Lücke, H.: Bemerkungen über Gemälde in Spanien; in A. v. Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft V, S. 221. Leipzig 1873. — Velazquez und Murillo; in Dohmes „Kunst und Künstler", Nr. 85, 86, 87. Leipzig 1880. — Fra Bartolommeo; in Jul. Meyers Allg. Künstlerlexikon III, S. 63. Leipzig 1885. — Carstens; in Dohmes „Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts" VI. Leipzig 1886.

Ludwig, G.: Bonifazio de' Pitati da Verona; im Jahrb. Pr. K.-S. XXII, S. 161, 180. Berlin 1901. — Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei; ebenda, Beiheft zu XXIV (Giovanni Busi Cariani S. 33, die Familie Licinio S. 45, Jac. Palma S. 63). Berlin 1903.

Ludwig, H.: Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Neues Material. Stuttgart 1885.

Lund, C. F. S.: Danske malede Porträter I—X (wird fortgesetzt). Kopenhagen 1895—1910.

Luthmer, F.: Das deutsche Wohnhaus der Renaissance; in „Die Baukunst" von R. Borrmann und R. Graul I. Berlin u. Stuttgart 1898.

Mac Curdy, s. McCurdy.

Mac Kay, W. D.: The Scotish School of painting. London 1906.

Mackowsky, H.: Michelagniolo. Berlin 1908.

Mackowsky, W.: Giov. Maria Nossenі und die Renaissance in Sachsen; in Gurlitts Beiträgen zur Bauwissenschaft. Berlin o. J.

Macquoid, P.: The evolution of form and decoration in English Silver Plate; in Burlingtons Magazine I, S. 167, 259; II, S. 149. London 1903.

Mader, F.: Loy Hering; ein Beitrag zur Gesch. d. deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts. München 1905.

Madrazo, D. P. de: Catálogo descriptivo é histórico del Museo del Prado de Madrid, I. Madrid 1872.

Madsen, K.: Kunstens Historie i Danmark. Darin: Malerkunst i det 17 Aarhunderede; Beilage zur Zeitschrift „Kunst". Kopenhagen, seit 1900.

Maeterlinck, L.: Le genre satirique dans la sculpture Flamande et Wallonne. Paris 1909.

Maffei, S.: Verona illustrata I, II. Verona 1739—41.

Magne, L.: Les vitraux de Montmorency et d'Écouen. Paris 1883. — L'œuvre des peintres verriers français. Paris 1885. — Le vitrail; in Gaz. des B. A. 1885, I, S. 417. Paris 1885.

Magni, B.: Storia dell'Arte italiana I—III. Rom 1902.

Magnus-Petersen, J.: Beskrivelse og afbildninger af kalkmaleries i danske kirker. Kopenhagen 1895.

Maindron, E.: Les affiches illustrées; in Gaz. des B. A. 1884, II, S. 419, 535. Paris 1884.

Malaguzzi, F.: Un nuovo documento sulla vergine delle roccie di Leonardo; in Rassegna d'Arte I, S. 110. Mailand 1901. — Gli affreschi nella cupola di Saronno; ebenda IV, S. 69. Mailand 1904.

Malamani, V.: Rosalba Carriera; in Gallerie Nazionali Italiane IV, S. 27, 149. Rom 1899.

Malvasia, C.: Felsina Pittrice. Vita de' pittori Bolognesi. Bologna 1678. Neue Ausgabe Bologna 1841.

Mander, K. van: Het Schilder-Boeck. Haarlem 1604. Französisch von H. Hymans I—II. Paris 1884—85. Deutsch von Hanns Floerke I—II. München u. Leipzig 1906.

Mann, R.: Gabriel Max. Leipzig 1890.

Mantz, P.: Charles Gleyre; in Gaz. des B. A. 1875, I, S. 233, 404. Paris 1875. — Michel-Ange peintre; ebenda 1876, I, S. 119. Paris 1876. — André del Sarto; ebenda 1876, II, S. 465, 1877, I, S. 38, 261, 338. Paris 1876, 1877. — Gustave Courbet; ebenda 1878, I, S. 514; II, S. 17. Paris 1878. — Hans Holbein. Paris 1879. — La Caricature moderne; in Gaz. des B. A. 1888, I, S. 286. Paris 1888. — Léon Cogniet; ebenda 1881, I, S. 33. Paris 1881. — Antoine Watteau. Paris 1892. — Largillière; in Gaz. des B. A. 1893, II, S. 89, 295. Paris 1893. — M. Nattier; ebenda 1894, II, S. 91. Paris 1894. — L. Tocqué; ebenda 1894, II, S. 454. Paris 1894. — La peinture française. Paris 1897. — S. auch Blanc und Mémoires inédits.

Marazzo, A.: I cenacoli di Gaudenzio Ferrari; im Arch. stor. dell' A. V, S. 145. Rom 1892.

Marcel, H.: La peinture française au XIX. siècle. Paris o. J. S. auch Mauclair.

Marcel, P.: La peinture française au debut du XVIII. siècle. Paris 1906.

Marchal, E.: La sculpture et l'orfèvrerie belges. Brüssel 1895.

Marchesi, P. L.: Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti Domenicani. Florenz I—II 1845—1846, 4. Aufl. 1878.

Marcuard, F. v.: Die Zeichnungen Michelangelos in Haarlem. München 1901.

Mariette, P. J.: Abécédario (Notes inédites etc.); in Archives de l'Art français I—VI. Paris 1851—60.

Marillier, H. C.: D. G. Rossetti. London 1902.

Marius, G. H.: Die holländische Malerei im 19. Jahrhundert; deutsch von H. Koßmann-Kliver. Berlin 1906.

Marks, A.: The St. Anne of Leonardo da Vinci (Transactions of the R. Society of Literature June 28. 1882). Reprinted London 1884.

Marot, D.: Œuvres de Sr. Daniel Marot. Haag, um 1712; neu in Faksimiledrucken herausgegeben von P. Jessen; Berlin 1892.

Marot, J.: Architecture française. 2. Aufl. Paris 1727.

Marterſteig, M.: Giovanni Segantini. 2. Aufl. in Muthers „Kunst" XXI. Berlin, nach 1900.

Martin, J.: Architecture ou art de bien bastir de M. Vitruve, mis au français. Paris 1547.

Martin, W.: Het leven en de werken van Gerrit Dou. Leiden 1901. — Über den Geschmack des holländischen Publikums im 17. Jahrhundert usw.; in Biermanns Monatsheften für Kunstwissenschaft I, S. 727. Leipzig 1908.

Martinez, J.: Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura; herausgegeben von V. Carderera. Madrid 1866.

Marzo, G. di: Delle belle arti in Sicilia. Palermo I 1858, II 1859, III 1862. — I Gagini e la Scoltura Siciliana nei secoli XV e XVI. Palermo 1881. — La Pittura in Palermo nel rinascimento. Palermo 1899.

Matthäi, A.: Hans Brüggemann; in Ztschr. f. b. K., N. F. IX, S. 201. Leipzig 1898. — Moritz v. Schwind. Kiel 1904.

Mauceri, E.: Andrea Sansovino e i suoi scolari in Roma; in L'Arte III, S. 241. Rom 1900. — Giacomo Serpotta; ebenda IV, S. 77, 162. Rom 1901.
Mauclair, C.: Watteau. Paris 1906. — Rodin. Paris (1901).
Mauclair, C., und Marcel, H.: J. B. Greuze. Paris (1909).
Mauthner, F.: Tote Symbole. Kiel 1892.
Mayer, A.: Der Maler M. J. Schmidt (Kremser Schmidt). Wien 1879.
Mayer, A. L.: Jusepe de Ribera. Leipzig 1908.
Mayr, J.: Wilhelm Leibl. Berlin 1907. — Leibl und Courbet; Leibl und Sperl; in „Kunst und Künstler" V, S. 25, 325. Berl. 1907.
Mazerolle, F.: Miniatures de François Clouet au Trésor Impérial de Vienne (Extrait). Paris 1889. — Les grands médailleurs français; in Gaz. des B. A. 1892, II, S. 312. Paris 1892.
Mc Curdy, E.: Leonardo da Vinci. London 1904.
Meaume, E.: Recherches sur la vie et les ouvrages de J. Callot, I—II. Paris 1860.
Meder, J.: Beiträge zur Dürerforschung; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen XXIII, S. 53. Wien 1902.
Meier-Graefe, J.: Manet und sein Kreis. Berlin 1903. — Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst, I—III. Stuttgart 1904. — Der Fall Böcklin. Stuttgart 1905. — Der junge Menzel. Leipzig 1906. — Hans von Marées. München 1909. — Spanische Reise. Berlin 1910. — Vincent von Gogh. München 1910.
Meijer jun., D. C.: De Amsterdamsche Schutterstukken etc.; in Oud Holland III, S. 108; IV, S. 198, 225. Amsterdam 1885—86.
Meißner, F. H.: Klingerwerk. München 1897. — Tiepolo. Bielefeld u. Leipzig 1897. — Veronese. Bielefeld u. Leipzig 1897. — Franz Stuck. Leipzig 1900. — Hans Thoma. Leipzig 1900. — F. v. Uhde. Berlin 1900. — Ad. v. Menzel. Berlin 1902.
Meissonier, J. A.: Recueil de ses œuvres. Paris 1888.
Meldahl, F.: Denkmäler der Renaissance in Dänemark. Berlin 1888. — Die Friedrichskirche zu Kopenhagen. Kopenhagen 1897.
Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale etc. par L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, P. Mantz, A. de Montaiglon, I—II. Paris 1854.
Memorie de' Pittori Messinesi. Messina 1821.
Menotti, M.: Van Dyck a Genova; im Arch. stor. dell' A. III, S. 281, 300, 342. Rom 1897.
Merlo, J. J.: Kunst und Künstler in Köln. Köln 1850; 2. Aufl. von E. Firmenich-Richartz, Köln 1895. — Anton Woensam von Worms. Leipzig 1864.
Merson, O.: La peinture française au XVII. et au XVIII. siècles. 2. Aufl. Paris o. J. — Charles le Brun au Vaux-le-Vicomte et à la manufacture des meubles de la couronne; in Gaz. des B. A. 1895, I, S. 89, 399; II, S. 5. Paris 1895.
Meusel, J. A.: Teutsches Künstlerlexikon. Lemgo 1778.
Meyer, A. G.: Oberitalienische frühe Renaissancebauten und Bildwerke der Lombardei. Berlin, I 1897, II 1900. — Canova. Bielefeld u. Leipzig 1898. — Reinhold Begas. Bielefeld u. Leipzig 1901.
Meyer, Chr.: Die Selbstbiographie des Elias Holl. Augsburg 1873.
Meyer, J.: Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig 1867. — Correggio. Leipzig 1871. — G. A. Bazzi il Sodoma; in Meyers Allg. Künstlerlexikon III, S. 178. Leipzig 1881. — Bern. Belotto; ebenda III, S. 43. Leipzig 1885.
Meyer, J., und Unger, F. W.: Michelangelo Amerigi Caravaggio; in Meyers Allg. Künstlerlexikon I, S. 613. Leipzig 1872.
Meyer, R.: Die beiden Canaletti. Dresden 1878.
Michael, W.: Die Anfänge der englischen Porträtmalerei; in Ztschr. f. b. K., N. F. XV, S. 83. Leipzig 1904.
Michaelis, A.: Michelangelos Plan zum Kapitol und seine Ausführung; in Ztschr. f. b. K., N. F. II, S. 184. Leipzig 1891.
Michaelson, H.: Etwas aus Cranachs des Älteren Jugendzeit; im Repert. XXII, S. 474. Berlin u. Stuttgart 1899. — Lukas Cranach der Ältere. Leipzig 1902.
Michel, A.: François Boucher. Paris 1886.
Michel, Edm.: Les Tischbein. Lyon 1881.
Michel, Em.: Hobbema et les paysagistes de son temps. Paris (1890). — Gérard Terburg (Ter Borch). Paris (1890). — Les Cuyp; in Gaz. des B. A. 1892, I, S. 5, 82, 225. Paris 1892. — Les van de Velde. Paris (1892). — Rembrandt, sa vie etc. Paris 1893. — Velazquez; in Revue des deux Mondes. Paris 1894. — Louis Français; in Gaz. des B. A. 1897, II, S. 454. — J. Fr. Millet. Paris 1895. — P. P. Rubens, sa vie etc. Paris 1900. — Les Brueghel. Paris o. J. (1892).
Michel, W.: Leo Putz. Leipzig 1908. — Das Teuflische und Groteske in der Kunst. München 1911.
Michelsen: Hans Brüggemann; in d. Allg. Deutschen Biographie III, S. 404. Leipzig 1876.
Michiels, A.: Histoire de la peinture flamande, I—X. 2. Aufl. Paris u. Brüssel 1865. — Van Dyck et ses élèves. Paris 1881.
Middleton, C. H.: A descriptive catalogue of the etched work of Rembrandt van Rhyn. London 1878.
Milanesi, G.: Le Lettere di Michelangelo Buonarroti. Florenz 1875. — S. auch Montaiglon.
Millais, J. G.: Life of Sir John Everett Millais. London 1899.
Minghetti, M.: Raffaello. Bologna 1885.
Modern, H.: G. B. Tiepolo. Wien 1902.
Moes, E. W.: Gerard Terborch en zijne Familie; in Oud Holland V, S. 145. Amsterdam 1886. — Pieter van Laer; ebenda XII, S. 95. Amsterdam 1894. Frans Hals; Heliogravures etc. Haarlem 1908. — (Brüssel 1909.) — S. auch Bredius.
Mohn, P.: Ludwig Richter. Bielefeld und Leipzig 1906.
Mollet, Cl.: Theatre des plantes et jardinages. Paris 1652.
Molmenti, P.: La villa Valmarana. Venedig 1880. — Il Carpaccio e il Tiepolo. Turin 1885. — Acqueforti dei Tiepolo. Venedig 1896. — Il Moretto di Brescia; in Nuova antologia. Rom 1898/99. — G. B. Tiepolo. Mailand 1909.
Mongré, P.: Max Klingers Beethoven; in Ztschr. f. b. K., N. F. XIII, S. 181. Leipzig 1902.
Monkhouse, C.: W. Turner. London 1879. — The Earlier English Painters in Watercolour. London 1898. — British Contemporary Artists. London 1899.
Monneret de Villard, s. Villard.
Montaiglon, A. de: Mémoires pour servir à l'histoire de l'académie royale, I—II. Paris 1853. — Jean Goujon; in Gaz. des B. A. 1884. 1885. — S. auch Mémoires inédits.
Montaiglon, A. de, und Milanesi, G.: La famille des Justes en Italie et en France. Paris 1877.
Mont, P.: Boucher. Paris 1880.
Monville, l'abbé de: La vie de Pierre Mignard. Paris 1731.
Moreau-Nélaton, E.: Les Clouet. Paris 1908. — Les frères Dumonstier. Paris 1908.
Morelli, G., s. Lermolieff.
Moret, A., s. Beruete.
Morgan, Lady: The Life and Times of Salvator Rosa. London 1824.
Moureau, A.: Antonio Canale. Paris 1894.
Muller, S.: Schilders-Vereenigingen te Utrecht. Utrecht 1880.
Müller, G. O.: Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler des vorigen Jahrhunderts. Dresden 1895.
Müller, H.: Wilhelm Kaulbach. Berlin 1893.
Müller, S.: Nordens Billedkunst. Kopenhagen (1906).
Müller-Walde, P.: Leonardo da Vinci; Lebensskizze und Forschungen (unvollendet). München 1889/90. — Beiträge zur Kenntnis Leonardo da Vincis; im Jahrb. Pr. K.-S. XVIII, S. 92, 137, 143; XIX, S. 225; XX, S. 54, 81. Berlin 1897, 1898, 1899.

Müntz, E.: Les arts à la cour des Papes. Paris, I 1878, II 1879, III 1892. — Raphael, sa vie, son œuvre et son temps. Paris 1881, neue Aufl. 1900. — La renaissance en Italie et en France à l'Epoque de Charles VIII. Paris 1885. — Histoire de l'art pendant la renaissance. Paris, I 1889, II 1891, III 1895. — Léonard de Vinci. Paris 1899.

Muratori, L. A.: Novus thesaurus veterum inscriptionum I—IV. Mailand 1739—42.

Muther, R.: A. Graff. Leipzig 1881. — Chronologisches Verzeichnis der Werke Hans Burgkmairs; im Repert. IX, S. 410. Berlin und Stuttgart 1886. — Geschichte der Malerei des XIX. Jahrhunderts, I—III. München 1893 bis 1894. — Geschichte der englischen Malerei. Berlin 1903. — Rembrandt, ein Künstlerleben. Berlin 1904. — Courbet. Berlin 1908. — Geschichte der Malerei, I—III. Leipzig 1909.

Muthesius, H.: Die englische Baukunst der Gegenwart. Leipzig 1900—02. — Die neuere kirchliche Baukunst in England. Berlin 1901. — Das englische Haus. Berlin 1904/05; 2. Aufl. 1908.

Naquet, F.: Fragonard. Paris 1890.

Nasse, H.: Jacques Callot. Leipzig o. J. (um 1909).

Neeffs, E.: Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines, I—II. Gent 1876.

Neudörfer, J: Nachrichten von Künstlern und Werkleuten. Nürnberg 1547. Herausgegeben von G. W. K. Lerhaes. Wien 1875.

Neumann, C.: Der Kampf um die neue Kunst. Berlin 1896. — Rembrandt. Berlin u. Straßburg 1902; 2. Aufl. 1906. — Rembrandt und wir. (Rede.) Berlin u. Stuttgart 1906.

Neumann, W.: Baltische Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts. Riga 1902.

Neumann, C. W., und Schmidt, W.: Alb. Altdorfer; in Jul. Meyers Künstlerlexikon I, S. 536. Leipzig 1872.

Neuwirth, J.: Albrecht Dürers Rosenkranzfest. Leipzig und Prag 1885. — Die Stellung Wiens in der baugeschichtlichen Entwicklung Mitteleuropas. Wien 1903. — Illustrierte Kunstgeschichte. 2 Bde. Berlin und München 1910ff.

Nichols, J. G.: Notices on the contemporaries and successors of Holbein; dazu **Scharf, G.:** Additional observations etc.; in Archeologia XXXIX, S. 19—56. London 1863.

Niemann, G.: Palastbauten des Barockstils in Wien. Wien 1882ff.

Nikolsky, W. A.: Peinture russe. St. Petersburg 1906.

Nolhac, P. de: F. H. Fragonard. Paris 1890. — Nattier peintres de mes dames filles de Louis XV; in Gaz. des B. A. 1895, I, S. 457; II, S. 33. Paris 1895. — La décoration à Versailles au XVIII. siècle; ebenda 1895, I, S. 265; II, S. 217; 1896, II, S. 36; 1897, I, S. 164; 1898, I, S. 63, 143. Paris 1895—98. — Les bosquets de Versailles; ebenda 1899, II, S. 265, 1900 I, S. 39, 283. Paris 1899—1900. — Les premiers sculpteurs de Versailles; ebenda 1899, I, S. 89. Paris 1899. — Le Versailles de Mansart; ebenda 1902, I, S. 5, 209, 398; II, S. 33. Paris 1902. — Nattier. Paris 1905.

Norden, J.: J. J. Repin; in Ztschr. f. b. K., N. F. III, S. 103. Leipzig 1892. — Von russischer Kunst; ebenda, N. F. VI, S. 123, 153. Leipzig 1895.

Nordensvan, G.: Schwedische Kunst des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1904.

Notten, M. van: Rombout Verhulst Sculpteur 1624—1698. Sa vie et ses œuvres. Haag 1908.

Novitzky, A. P.: Geschichte der russischen Kunst (russisch), I—II. Moskau 1903.

Noyes, A.: William Morris. London 1909.

Nyari, A.: Johann Kupetzky. Wien 1889.

Obreen, Fr. D. O.: Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis, I—VII. Rotterdam 1877—90. — De Hollandsche Tak der schilderfamilie Kobell; in Obreens Archief VII, S. 129—135. Rotterdam 1889.

Oechelhäuser, A. v.: Das Heidelberger Schloß. Heidelberg 1891. — Aus Anselm Feuerbachs Jugendjahren. Leipzig 1905.

Oertel, R.: Francisco de Goya. Bielefeld u. Leipzig 1907.

Oettingen, W. v.: Daniel Chodowiecky. Berlin 1895. — Ausgewählte Zeichnungen Chodowieckys. Berlin 1907.

Ohnesorge, K.: Wendel Dietterlin. Leipzig 1893.

Ombiaux, M. des: Victor Rousseau. Paris 1904.

Oppenord, G. M.: Recueil de ses œuvres. Ausgabe von Rouveyre. Paris (1888).

Oppermann, A.: Ernst Rietschel. Leipzig 1863.

Ortwein, A.: Deutsche Renaissance-Originalaufnahmen. Leipzig 1871—75. Neue Folge, von Scheffers. Leipzig 1876—88.

Osborn, M.: Eugen Bracht. Bielefeld und Leipzig 1909. — Berlin (Berühmte Kunststätten 43). Leipzig 1909. — Das 19. Jahrhundert; in A. Springers Handbuch der Kunstgeschichte. 5. Aufl., Leipzig 1909. — Franz Krüger. Bielefeld und Leipzig 1910.

Österreichische Monarchie in Wort und Bild, Die. I, Wien 1886, XXIV (Schlußband) 1902.

Ostini, Fr. v.: Uhde. Bielefeld und Leipzig 1900, 1906. — Wilhelm von Kaulbach. Ebenda 1901. — Hans Thoma. Ebenda 1901. — Böcklin. Ebenda 1904. — Fritz Erler; in der „Kunst" X. München 1908.

Ozzola, L.: Vita e opere di Salvator Rosa. Straßburg 1908.

Pacheco, Fr.: Arte de la Pintura. Sevilla 1649. Neue Ausgabe von Greg. Cruzada Villaamil. Madrid 1866.

Palissy, B.: La recepte véritable. Paris 1563.

Palladio, A.: I quattro libri dell' architettura. Venedig 1578.

Palomino de Castro y Velasco, Don A.: Museo Pitorico e Escala optica. (Darin: Noticias, Elogios y vidas de los Pintores etc.) Madrid, I 1715, II—III 1724.

Palustre, L.: La renaissance en France. Paris seit 1880. — L'architecture de la Renaissance. Paris 1892.

Pascoli, L.: Vite de' pittori etc. che anno lavorato in Roma, morti 1641—1673. Rom 1730. — Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni. Rom, I 1730, II 1736.

Passavant, J. D.: Raphael von Urbino. Deutsche Ausg. 3 Bde. Leipzig 1839—58. Französische Ausgabe: 2 Bde. Paris 1860. — Die christliche Kunst in Spanien. Leipzig 1853. — Le Peintre-Graveur I—VI. Leipzig 1860—1864.

Passe, C. van der: Officina arcularia. Schrinswerckerswenckel. Boutique ménuiserie. Amsterdam 1642.

Passeri, G. B.: Vite de' pittori etc. che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673. Rom 1772.

Pattison, Mrs. M. (Lady Dilke): The renaissance of Art in France. London 1879. — Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres. Paris 1884.

Patzak, B.: Die Renaissance- und Barockvilla in Italien; III (zuerst erschienen): Die Villa Imperiale in Pesaro. Leipzig 1908.

Pauli, G.: Die Renaissance in Bremen. Leipzig 1890. — Die Radierungen Hans Sebald Behams; im Jahrb. Pr. K.-S. XVIII, S. 73. Berlin 1897. — Der Heiligenberg in Varallo und Gaudenzio Ferrari; in Ztschr. f. b. K., N. F. VIII, S. 238, 262, 282. Leipzig 1897. — Venedig. Leipzig 1898. — Hans Sebald Beham. Straßburg 1901. — Die Gemäldesammlung der Familie Lürman; in d. Ztschr. f. b. K., N. F. XV, S. 166. Leipzig 1904. — Gainsborough. Bielefeld u. Leipzig 1904. — Die dekorativen Skulpturen der Renaissance am Bremer Rathause und ihre Vorbilder. Sonderdruck aus dem Jahrb. d. brem. Sammlungen 1908, II. — Schinkel; in „Kunst und Künstler" VII, S. 299. Berlin 1909. — Jakob Binck und seine Kupferstiche; im Repert. XXXII, S. 31. Berlin 1909. — Raffael und Manet; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft I, S. 53. Leipzig o. J.

Pazaurek, G.: Carl Screta. Prag 1889.

Peartree, S. M.: „Is Hans Daucher the Author of the medals attribued A. to Dürer?"; im Burlington Magazine VII, S. 445. London 1905.

Pecht, F.: Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts I—III. Nördlingen 1877, 1879, 1881.
Peltzer, A.: Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Straßburg 1899. — A. Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Straßburg 1905.
Pennell, J.: The history of American etching, engraving and illustration. New York u. London; in Vorbereitung.
Pennell, E. R. und J.: J. M. Whistler. London 1908.
Peraté, A.: Versailles; Nr. 34 der „Berühmten Kunststätten". Leipzig 1906.
Percier, P. F., und Fontaine, Ch.: Recueil de décorations intérieures. Paris 1811.
Perret, P., s. Eyriès.
Pfeiffer, B.: Das Hauptwerk des Baumeisters Heinrich Schickardt; im Repert. XXVII, S. 46. Berlin 1904.
Philippi, A.: Die Kunst der Renaissance in Italien. Leipzig 1897, 2. Aufl. 1905. — Rubens und die Flamänder; Nr. 5 der Kunstgeschichtlichen Einzeldarstellungen. Leipzig 1905.
Philipps, C.: Frederick Walker. London 1895. — Ant. Watteau. London 1896. — Titian. London 1898.
Picavet, G.: L'histoire de la peinture française de 1600 à 1690; in Revue de synthèse historique XIV, S. 230. Paris 1907.
Picon, J. O.: Vida y Obras de Don Diego Velázquez. Madrid 1899.
Pietrucci, N.: Biografia degli artisti Padovani. Padua 1858.
Pietsch, L.: Knaus. Bielefeld u. Leipzig 1896. — Herkomer. Bielefeld u. Leipzig 1901.
Piles, R. de: Abrégé de la vie des peintres. Paris 1699, 2. Aufl. 1715, neue Aufl. Amsterdam 1767.
Pillet, Ch.: Madame Vigée — Le Brun. Paris 1890.
Pilon, E.: Chardin. Paris (1909).
Pinchart, A.: Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits I—III. Gent 1860—61.
Piranesi, G.: Antichità Romane I—IV. Rom 1766—81. — Diverse maniere d'adornare i camini etc. desunte dell' architettura cyprica, etrusca, greca e romana etc. Rom 1769.
Pit, A.: Les origines de l'art hollandais. Paris 1894.
Pittoni, L.: Jacopo Sansovino. Venedig 1909.
Planat, P.: Le style Louis XVI. Paris 1907.
Plietzsch, E.: Die Frankenthaler Maler. Leipzig 1910.
Plon, E.: Benvenuto Cellini. Dazu Appendice. Paris 1884. — Leone Leoni et Pompeo Leoni. Paris 1887.
Pointel, de: Recherches sur les peintres provinçaux de l'ancienne France. Paris 1847—62.
Pollak, F.: Lorenzo Bernini. Stuttgart 1909.
Ponsonailhe, Ch. de: Sébastien Bourdon. Paris 1886.
Ponz, A.: Viage de España, I—XVIII. Madrid 1776 bis 1794.
Popp, J.: Martin Knoller. Innsbruck 1905. — Steinle-Mappe. München 1907.
Portalis, Baron R.: Honoré Fragonard; sa vie, son œuvre. Paris 1887.
Portheim, F.: Beiträge zu den Werken Michelangelos; im Repert. XII, S. 140. Berlin u. Stuttgart 1889.
Posse, H.: Algardi; in Thieme-Beckers Allgemeinem Lexikon der bildenden Künste, I. Leipzig 1907. — Die italienische Malerei des 17. Jahrhunderts im Berliner Galeriewerk: Die Kgl. Gemäldegalerie zu Berlin. (Schlußband) Berlin 1906.
Potiquet, A.: Jean-Baptiste Santerre. Paris 1876.
Poucet, J. B.: Hipp. Flandrin. Paris 1864.
Pozzo, A.: Perspectivae pictorum atque architectorum Partes IV. Rom 1693 u. 1700.
Prell, H.: Fresken im Treppenhause des Schlesischen Museums in Breslau. Berlin 1895 (Text von Janitsch). — Gemälde im Thronsaale des Palazzo Caffarelli zu Rom. Dresden 1899.
Propping, F.: Die künstlerische Laufbahn des Sebastiano del Piombo (Diss.). Leipzig-Reudnitz 1892.
Proth, M.: Jean Goujon. Paris 1883.
Proust, A.: L'art sous la République. Paris 1892.
Pückler-Limpurg, S. Graf: Der Ulmer Meister Martin Schaffner. Straßburg 1899.
Pulszky, C. von: Raphaels Studien der Antike. Leipzig 187[illegible].
Pungileoni, L.: Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio I—III. Parma 1817—21.
Quatremère de Quincy, A. Chr.: Dictionnaire d'architecture. Paris 1788. — Histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange. Paris 1835.
Raczynski, Le Comte A.: Les arts en Portugal. Paris 1846.
Ramiro, E.: Fél. Rops. Paris 1905.
Rapke, K.: Die Perspektive und Architektur auf Dürers Handzeichnungen und Gemälden. Straßburg 1902.
Rapsilber, M.: Stephan Sinding. Berlin o. J. (1910).
Rauch, Chr.: Die Trauts. Straßburg 1907.
Ravaisson-Mollien, Ch.: Les manuscrits de Léonard da Vinci. Paris 1881—89.
Reade, Ch.: Salomon de Brosse; Sonderabdruck aus „Mémoires de la Société des antiquaires", XLI. Paris 1881.
Réau, L.: Peter Vischer et la sculpture franconienne. Paris 1909.
Reber, Fr.: Geschichte der neueren deutschen Kunst. Stuttgart 1876, 3. Aufl. Leipzig 1886.
Redgrave, R. und S.: A Century of painters of the English School, I—II. London 1866.
Redgrave, S.: A Dictionary of artists of the English School. Neue Ausgabe, London 1878.
Redtenbacher, R.: Peruzzi und seine Werke. Karlsruhe 1875. — Bald. Peruzzi; in Dohmes „Kunst und Künstler". Nr. 58, Bd. II, I. Leipzig 1878.
Rée, P. J.: Peter Candid. Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1885.
Regnet, C. A.: N. Poussin, Lebrun, P. Mignard, Cl. Lorrain, Rigaud; in Dohmes „Kunst und Künstler" III, 2 Nr. 92—96. Leipzig 1878. — Karl Rottmann; in Dohmes „Kunst und Künstler des 19. Jahrh." X Leipzig 1886.
Reidelbach, H.: König Ludwig I. und seine Kunstschöpfungen München 1888.
Reimers, J.: Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten. München u. Leipzig 1890.
Renan, A.: Gustave Moreau; in Gaz. des B. A. 1886, I S. 377; II, S. 36; 1899, I, S. 5, 189, 299; II, S. 57, 414, 475. Paris 1886 u. 1889.
Renard, E.: Die Schlösser zu Würzburg und Bruchsal; in Bormanns und Grauls „Baukunst". Berlin u. Stuttgart o. J.
Renouvier, J.: J. B. Greuze. Paris 1863.
Rethel, A.: Auch ein Totentanz; Text von Rob. Reinick. Leipzig 1907.
Reumont, A.: Andrea del Sarto. Leipzig 1835.
Revett, N., s. Stuart.
Revilliod, A., s. Humbert.
Reynolds, Sir J.: Literary works, ed. Edm. Malone. London 1794—1824, neue Ausg. 1846 u. 1851.
Rhys, E.: Sir Fred. Leighton. London 1895.
Riat, G.: Gustave Courbet. Paris 1906.
Ricci, C.: Antonio Allegri da Correggio, deutsche Ausg. von Hedwig Jahn. Berlin 1897. — Michelangelo, traduit par A. J. de Crozalis. Florenz 1901. — Due dipinti di Dosso Dossi; in Rassegna d'Arte IV, S. 54. Mailand 1904. — Raccolte artistiche di Ravenna. Bergamo 1905.
Richardson, J.: An Essay on the whole art of Criticism in Relation to Painting. London 1719. — An Account of Statues, Basreliefs, Drawings and Pictures in Italy. London 1722.
Richter, G. M.: Melcher Feselein. München 1908.
Richter, J. P.: The literary works of Leonardo da Vinci, I—II. London 1883.
Richter, L.: Lebenserinnerungen. Frankfurt a. M. 1885, 10. Aufl. 1901.
Ridolfi, C.: Le Maraviglie dell' arte etc. Venedig 1648.

Rieffel, Fr.: Studien aus der Mainzer Gemäldegalerie; im Repert. XV, S. 288. Berlin u. Stuttgart 1892. — Kleine kunstgeschichtliche Kontroversfragen; ebenda XVIII, I, S. 270; II, S. 424. Berlin u. Stuttgart 1895. — Grünewaldstudien; in Ztschr. f. christl. K. X, S. 33, 65, 101, 129, 163. Düsseldorf 1897. — Der Christus am Kreuz des Matthias Grünewald in Karlsruhe; in Ztschr. f. b. K., N. F. XV, S. 153. Leipzig 1904. — Der neue Cranach im Städelschen Institut; ebenda, N. F. XVII, S. 269. Leipzig 1906.

Riegel, H.: Carstens' Leben und Werke von K. L. Fernold. Hannover 1867. — Carstens' Werke in Umrißstichen. Leipzig, I 1869, II 1874, III 1880. — Cornelius. 2. Aufl. Hannover 1870. — Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte, I—II. Berlin 1882. — Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856. Berlin 1882. — Peter Cornelius; Festschrift. Berlin 1883.

Riegl, A.: Das holländische Gruppenporträt; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen XXIII, S. 71. Wien 1902. — Ruysdael; in „Graphische Künste" XXV, S. 11. Wien 1902. — Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.

Riehl, B.: Von Dürer zu Rubens (aus Abhdlgn. d. k. bayr. Ak. d. W.). München 1900. — Internationale und nationale Züge in der Entwickelung der deutschen Kunst (ebenda). München 1906.

Riggenbach, R.: Der Maler und Zeichner Wolf Huber. Basel 1907.

Rijsewijk, s. Haverkorn.

Rilke, R. M.: Worpswede. Bielefeld u. Leipzig 1903.

Rivius (Ryff, G. H.): Der fürnembsten usw. als der neuen Perspektive das 1. Buch. Nürnberg 1547. — Vitruvius Teutsch. Nürnberg 1548.

Robert-Dumesnil: Le peintre-graveur français I—XI. Paris 1835—71.

Roberts, W., s. Ward.

Robert-tornow, W.: Die Gedichte des Michelangelo, übersetzt usw. Berlin 1896.

Robinson, J. C.: The early portuguese school of painting; aus Fine Arts quaterly Review. London 1866. — The Drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Galleries Oxford. Oxford 1870.

Roch, W.: Philipp Otto Runges Kunstanschauung. Straßburg 1909.

Roche, D.: Un peintre petit-russien à la fin du 18. siècle: Borovikovski; in Gaz. des B. A. 1906, II, S. 367, 485. Paris 1906. — Un portraitiste petit-russien au temps de Cathérine II: Levitski; ebenda 1907, I, S. 494; II, S. 318. Paris 1907. — Collection Ténichév. L'exposition d'art Russe ancien au musée des arts décoratifs; ebenda 1907, II, S. 250. Paris 1907.

Rocheblave, S.: Les Cochins. Paris 1893.

Roever, N. de: Meindert Hobbema; in Oud Holland I, S. 81. Amsterdam 1883. — Drei Amsterdamsche Schilders: Pieter Isaaksz, Abraham Vinck, Cornelis van de Voort; ebenda III, S. 171. Amsterdam 1885. — Pieter Aertsz, gezegd Lange Pier; ebenda VII, S. 1. Amsterdam 1889.

Roger-Milès, L.: Corot. Paris 1891.

Rogge, Th.: Ein Palast Andrea Sansovinos in Portugal; in Ztschr. f. b. K., N. F. VII, S. 280. Leipzig 1896.

Rolfs, W.: Geschichte der Malerei Neapels. Leipzig 1910.

Romanos, M.: Velázquez fuera del Museo del Prado. Madrid 1899.

Rombouts, Ph., und Lerius, Th. van: De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde I—II. Haag 1872.

Romdahl, A. L.: Das Altarwerk Marten Heemskerks für die Laurentiuskirche zu Altmar; in Oud Holland XXI, S. 173. Amsterdam 1903. — Pieter Brueghel d. Ä. und sein Kunstschaffen; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen XXV, S. 85. Wien 1904.

Rondot, N.: Les peintres de Lyon. Paris 1880.

Rooses, M.: Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Gent 1879; deutsche Ausgabe von Fr. Reber, München 1880. — L'œuvre de P. P. Rubens, histoire et description. Antwerpen 1886—92. — La maison de Rubens. Antwerpen 1888. — Oude en nieuwe Kunst. Gent 1895. — P. P. Rubens' Leben und Werke. Stuttgart, Berlin u. Leipzig (1904). — Trois pages d'histoire Rubénienne (Extr. des Bull. de l'Acad. R.). Brüssel 1900. — Van Dyck en Italie (ebenda). Brüssel 1906. — J. Jordaens. Stuttgart 1908. — P. P. Rubens (Extrait de la Bibliographie Nationale). Brüssel 1908.

Rosenberg, A.: Die Berliner Malerschule. Berlin 1879. — Rubensbriefe. Leipzig 1881. — Geschichte der modernen Kunst. Leipzig, I 1884, II 1887, III 1889. — Die Düsseldorfer Schule. Leipzig 1886. — Thorwaldsen. Bielefeld u. Leipzig 1896. — Vautier. Ebenda 1897. — Lenbach. Ebenda 1898. — Leonardo da Vinci. Ebenda 1898. — E. v. Gebhardt. Ebenda 1899. — H. Prell. Ebenda 1901. — Friedr. Aug. v. Kaulbach. Ebenda 1901. — Raffaels Gemälde; in „Klassiker der Kunst". Stuttgart u. Leipzig 1904. — P. P. Rubens. Ebenda 1905. — Adriaen und Isack van Ostade. Bielefeld u. Leipzig 1906. — Rembrandt; des Meisters Gemälde; in „Klassiker der Kunst". Stuttgart u. Leipzig 1906.

Rosenhagen, H.: Max Liebermann. Bielefeld u. Leipzig 1900. — F. v. Uhde; in „Klassiker der Kunst". Stuttgart u. Leipzig 1908. — Trübner. Bielefeld u. Leipzig 1909.

Roserot, A.: La statue équestre de Louis XV par Edm. Bouchardon; in Gaz. des B. A. 1897, I, S. 195, 377. Paris 1897.

Rosini, G.: Storia della pittura Italiana, I—VII. Pisa 1839—54.

Roß, R.: Aubrey Beardsley. London 1909.

Rößler, A.: Neu-Dachau. Bielefeld u. Leipzig 1905. — Rudolf von Alt. Wien (1909). — F. G. Waldmüller. Wien (1909).

Rott, H.: Ottheinrich und die Kunst; in den Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses V, S. 1. Heidelberg 1905.

Röttinger, H.: Zum Gebetbuch Kaiser Maximilians; im Repert. XXVI, S. 328. Berlin 1903. — Hans Weiditz, der Petrarcameister. Straßburg 1904. — Breu-Studien; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen XXVIII, S. 31. Wien u. Leipzig 1909.

Rouveyre, Ed.: Léonard de Vinci. Feuillets inédits réproduits d'après les originaux conservés à la Bibliothèque du Château de Windsor. Paris 1901.

Rouyer, L., und Darcel, A.: L'art architectural en France depuis François I jusqu'à Louis XIV. Paris 1859 bis 1866.

Rovinski, D.: L'œuvre gravé de Rembrandt (1000 phototypies). Petersburg 1890. — L'œuvre gravé des élèves de Rembrandt. Petersburg 1894.

Rubens, P. P.: Palazzi di Genova con le loro pianti ed alzati. Antwerpen 1622.

Rudelsheim, M.: Lucas d'Heere; in Oud Holland XXI, S. 85. Amsterdam 1903.

Ruelens, Ch.: Pierre Paul Rubens. Documents et lettres. Brüssel 1877.

Ruland, C.: The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael collection in the Royal Library at Windsor Castle. London 1876.

Rumpf, Fr.: Lovis Corinth; in „Die Kunst" IX, S. 481. München 1908.

Runtz-Rees, J.: Paul Delaroche. London 1880.

Ruskin, J.: Modern painters, I—V. London 1843—60. — Turner Collection. London 1857.

Sach, A.: Hans Brüggemann. Schleswig 1865. — Asmus Jakob Carstens' Jugend- und Lehrjahre. Halle 1881.

Sack, E.: Giambattista und Domenico Tiepolo. Hamburg 1910.

Salaman, M. C.: The old engravers of England 1540 to 1806. London 1906.

Salazar, L.: La patria e la famiglia dello Spagnoletto; in Napoli Nobilissima III, S. 97. Neapel 1894. — Salvator Rosa e i Fracanzani; ebenda XII, S. 119. Neapel 1903.

Sandrart, J. v.: Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Malereikünste. Nürnberg 1675—79.

Sarre, F.: Der Fürstenhof zu Wismar usw. Berlin 1890.

Sauerlandt, M.: John Flaxman; in Ztschr. f. b. K., N. F. XIX, S. 189. Leipzig 1908.

Scamozzi, V.: Idea dell' Architettura Universale. Venedig 1615.

Scanelli, F.: Il Microcosmo della pittura etc. Cesena 1657.

Scaramuccia, L.: Le finezze de' pennelli italiani ammirate etc. Pavia 1674.

Schaarschmidt, F.: Gabriel Ritter von Grupello. Düsseldorf 1896. — Geschichte der Düsseldorfer Kunst. Düsseldorf 1902.

Schack, A. F. Graf von: Meine Gemäldesammlung. Stuttgart 1881.

Schäfer (Schéfer), G.: Les portraits dans l'œuvre de Watteau; in Gaz. des B. A. 1896, I, S. 77. Paris 1896. — Le style Empire sous Louis XV; ebenda 1899, II, S. 481. Paris 1899.

Schaeffer, E.: Das Florentiner Bildnis. München 1904. — Andrea del Sarto; in Muthers „Kunst". Berlin 1906. — Van Dyck; in „Klassiker der Kunst". Stuttgart u. Leipzig 1909.

Scharf, G., s. Nichols.

Schayes, A. G. B.: Histoire de l'architecture en Belgique, I—IV. Brüssel o. J.

Scheffler, K.: Max Liebermann. München u. Leipzig (1906). — Adolf Hildebrand; in „Kunst und Künstler" IV, S. 321. Berlin 1906. — Franz Krüger; ebenda VII, S. 145. Berlin 1909. — Moderne Baukunst. Leipzig 1908. — Constantin Meunier; in Muthers „Kunst", S. 25. Berlin 1908.

Scheffler, L. v.: Michelangelo. Eine Renaissancestudie. Altenburg 1892.

Scheibler, L.: Die Gemälde des Jacob Cornelisz von Amsterdam; im Jahrb. Pr. K.-S. III, S. 19. Berlin 1882. — Notizen zur altniederländischen und altdeutschen Malerei; in Woltmanns und Woermanns „Geschichte der Malerei". Leipzig 1882. — Über altdeutsche Gemälde in der kais. Galerie zu Wien; im Repert. X, S. 271. Berlin u. Stuttgart 1887. — Ein neues Bild vom Meister des Todes Mariä; in Ztschr. f. christl. K. IV, S. 137. Düsseldorf 1891. — Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904; im Repert. XXVII, S. 524. Berlin 1904. — S. auch Aldenhoven und Bode.

Scherer, Chr.: Elfenbeinplastik seit der Renaissance; in Sponsels Monographien des Kunstgewerbes VIII. Leipzig o. J. — Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Straßburg 1897. — Ein Kruzifix Permosers im Herzogl. Museum zu Braunschweig; in Ztschr. f. b. K., N. F. X, S. 67. Leipzig 1900.

Scherer, V.: Die Ornamentik bei A. Dürer. Straßburg 1902.

Schestag, Fr.: Der Triumphzug Kaiser Maximilians; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen I. Wien 1883.

Schlager, J. F.: Materialien zur österr. Kunstgeschichte; im Archiv für österreichische Geschichte II, S. 661. Wien 1850.

Schleinitz, O. v.: Burne-Jones. Bielefeld u. Leipzig 1901. — Walter Crane. Ebenda 1902. — George Frederick Watts. Ebenda 1904. — William Holman Hunt. Ebenda 1907.

Schlie, F.: Der Herzog Christian Ludwig II. von Mecklenburg und der Maler Ch. W. E. Dietrich; im Repert. IX, S. 21. Berlin u. Stuttgart 1886. — Jakob Duck; ebenda XIII, S. 55. Berlin u. Stuttgart 1890. — Über Nikolaus Knüpfer. Zugleich ein Beitrag zur Elsheimer-Frage. Schwerin 1896. — Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin, II. Schwerin 1898.

Schmarsow, A.: Raphael und Pinturicchio in Siena. Stuttgart 1880. — Die Grotesken; im Jahrb. Pr. K.-S. II, S. 132. Berlin 1881. — Zur Frage nach dem Malerischen. Leipzig 1896. — Barock und Rokoko. Leipzig 1897. — Der Freskenschmuck einer Madonnenkapelle in Subiaco (in den Berichten der Phil.-Hist. Klasse der Kgl. Sächs. Ak. d. W.). Leipzig 1901. — Federigo Barocci, der Begründer des Barockstils (Abhdlgn. d. Kgl. Sächs. Ak. d. W. XXVI). Leipzig 1909. — Federigo Baroccis Zeichnungen (ebenda XXVI—XXVIII). Leipzig, I 1909, II 1910.

Schmerber, H.: Böcklin-Werk, I—III. München 1892, 1894, 1897. — Ein Gemälde von Leonh. Beck; in Ztschr. f. b. K., N. F. IV, S. 76. Leipzig 1893. — Das deutsche Schloß und Bürgerhaus. Straßburg 1902. — Die Baumeister Christian und Ignaz Kilian Dientzenhofer (Vortrag). Prag 1903. — Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Straßburg 1906.

Schmid, H. A.: Forschungen über Hans Burgkmair. München 1888. — Der Meister des Rehlingeraltars (Ulrich Apt); im Repert. XIV, S. 226. Berlin u. Stuttgart 1891. — Hans Holbeins d. J. Entwickelung 1515—1526 (Dissertation). Basel 1892. — Ein Gemälde von Leonh. Beck; in Ztschr. f. b. K., N. F. IV, S. 76. Leipzig 1893. — über Jörg Breu d. Ä. und Jörg Breu d. J.; in Ztschr. f. b. K., N. F. V, S. 22. Leipzig 1894. — Matthias Grünewald (aus dem Basler Festbuch). Basel 1894. — Die Gemälde Hans Holbeins d. J. im Baseler Großratssaal; im Jahrb. Pr. K.-S. XVII, S. 73. Berlin 1896. — Böcklin-Werk; 3 Bde. München 1892, 1894, 1897. — über objektive Kriterien der Kunstgeschichte (zu Hans Holbein d. Ä.); im Repert. XIX, S. 269. Berlin u. Stuttgart 1896. — Ein männliches Bildnis Hans Holbeins d. J.; im Jahrb. Pr. K.-S. XVIII, S. 222. Berlin 1897. — Holbeins Tätigkeit für die Baseler Verleger; ebenda XX, S. 232. Berlin 1899. — Holbeins Darmstädter Madonna; Sonderdruck aus den Graphischen Künsten. Wien 1901. — Matthias Grünewald. Straßburg 1907. — Die Stuppacher Madonna des Grünewald; in den Monatsheften für Kunstwissenschaft I, S. 379. Leipzig 1908. — Die Chronologie der Werke Grünewalds; im Repert. XXXII, S. 412. Berlin 1909. — Die oberdeutsche Kunst im Zeitalter Maximilians; im Kunstgeschichtlichen Jahrb. der k. k. Zentralkommission, Heft 1 u. 2. Wien 1909. — Schmids Hauptwerk über Grünewald im Erscheinen begriffen.

Schmid, M.: Alfred Rethel. Bielefeld u. Leipzig 1898. — Ein Aachener Patrizierhaus des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1900. — Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Leipzig, I 1904, II 1906. — Max Klinger. Bielefeld u. Leipzig, 3. Aufl. 1906.

Schmidt, K. E.: Französische Malerei des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1902. — Französische Skulptur und Architektur des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1904.

Schmidt, W.: Ein paar Worte zur Holbeinfrage; in v. Zahns Jahrbüchern III, S. 207. Leipzig 1871. — Kleine Holbeinforschungen; ebenda IV, S. 223. Leipzig 1871. — Aldegrevers Kupferstiche; in Jul. Meyers Künstlerlexikon I, S. 243. Leipzig 1872. — Altdorfer als Maler, Kupferstecher usw.; ebenda I, S. 540. Leipzig 1872. — Holbeiniana; in v. Zahns Jahrb. V, S. 54. Leipzig 1872. — Die niederländische Malerfamilie der Porcellis; im Repert. I, S. 68. Stuttgart 1876. — Über Wolf Huber; ebenda X, S. 337; XI, S. 358; XVI, S. 148; XIX, S. 282. Berlin u. Stuttgart 1887, 1888, 1893, 1896. Desgl. in der Kunstchronik vom 27. Okt. 1892. Leipzig 1893. — Wolf Traut; im Repert. XII, S. 300. Berlin u. Stuttgart 1889. — Wolf Huber und M. Grünewald; in Ztschr. f. b. K., N. F. III, S. 116. Leipzig 1892. — Giorgione und Correggio; in Helbigs Monatsberichten über Kunst und Kunstwissenschaft II, S. 426; III, S. 1, 47, 266. München 1902, 1903. — S. auch Neumann, C. W., und Woltmann.

Schmidt-Degener, F.: Adriaen Brouwer. Brüssel 1908.

Schnaase, K.: Niederländische Briefe. Stuttgart u. Tübingen 1834.

Schneeli, G.: Ein Entwurf für eine Glasscheibe Hans Holbeins des Jüngeren; im Jahrb. Pr. K.-S. XVII, S. 245. Berlin 1896.
Schnittger, D.: Jürgen Ovens; im Repert. X, S. 139. Berlin u. Stuttgart 1887.
Schöne, R.: Die Anfänge der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts (Akad. Rede). Berlin 1907.
Schönfeld, P.: Andrea Sansovino und seine Schule. Stuttgart 1881.
Schönherr, D. Ritter von: Alexander Colin und seine Werke; in den Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses II, S. 51. Heidelberg 1889. — Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen XI, S. 140. Wien 1890.
Schoy, A.: Histoire de l'influence Italienne sur l'architecture dans les Pays Bas (Mémoire couronné). Brüssel 1873.
Schubert, O.: Geschichte des Barock in Spanien. Eßlingen 1908.
Schubring P.: Die sixtinische Kapelle. Rom 1909.
Schuchardt, C.: Max Klingers Kreuzigung in Hannover. Hannover 1899.
Schuchardt, Chr.: Lucas Cranachs des Älteren Leben und Werke. Leipzig, I u. II 1851, III 1871.
Schultz, A.: Zur Geschichte der Schlesischen Maler 1500—1800. Breslau 1882. — Der Weißkunig; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen VI. Wien 1888.
Schulze-Kolbitz, O.: Das Schloß zu Aschaffenburg. Straßburg 1905.
Schumann, P.: Barock und Rokoko. Leipzig 1885. — Max Klingers Beethoven. Leipzig 1902. — Rossini und die Walther. Erweiterter Sonderabdruck aus der Sonntagsbeilage des Dresdener Anzeigers, 1907, Nr. 20. — Dresden; in Berühmte Kunststätten, Bd. 46. Leipzig 1909.
Schuyler, M.: American Architecture; in Baedekers „United States", S. LXXXVI. Leipzig 1909.
Schweitzer, H.: Geschichte der deutschen Kunst. Ravensburg 1905.
Scognamiglio, N. S.: Ricerche e Documenti sulla giovinezza di Leonardo da Vinci. Neapel 1900.
Séailles, G.: Léonard da Vinci. Paris 1892.
Seeger, G.: Peter Vischer der Jüngere. Leipzig 1897.
Seemann, A.: Der Brunnen des Lebens von Hans Holbein; in Ztschr. f. b. K., N. F. XIV, S. 197. Leipzig 1903.
Seemann, E. A.: Geschichte der modernen Kunst. Leipzig 1903 ff.
Seidel, P.: Die Berliner Kunst unter Friedrich Wilhelm I.; in Ztschr. f. b. K. XXIII, S. 185. Leipzig 1888. — Friedrich der Große als Kronprinz in Rheinsberg und die bildenden Künste; im Jahrb. Pr. K.-S. IX, S. 108. Berlin 1888. — Ludwig von Siegen, der Erfinder des Schabkunstverfahrens; ebenda X, S. 34. Berlin 1889. — Die Beziehungen des Großen Kurfürsten und Friedrichs I. zur niederländischen Kunst; ebenda XI, S. 119. Berlin 1890. — Friedrich der Große als Sammler; ebenda XV, S. 48, 81. Berlin 1894. — Die Metallbildhauer Friedrichs des Großen; ebenda XVI, S. 48. Berlin 1895. — Georg Wenzeslaus von Knobelsdorf; im Hohenzollern-Jahrb. III, S. 126. Berlin 1899.
Seidlitz, W. v.: Hans Sebald Beham; in Jul. Meyers Künstlerlexikon III, S. 318. Leipzig 1885. — Bramante in Mailand; im Jahrb. Pr. K.-S. VIII, S. 183. Berlin 1887. — Der Illustrator des Petrarca; ebenda XII, S. 158. Berlin 1891. — Raphaels Jugendwerke. München 1891. — Zeichnungen deutscher Künstler von Carstens bis Menzel. Mappe und Textheft. München 1893. — Ein neues Selbstbildnis Dürers; im Jahrb. Pr. K.-S. XV, S. 23. Berlin 1894. — Rembrandts Radierungen (verbesserter und vermehrter Sonderabdruck aus der Ztschr. f. b. K., N. F. III, 1892). Leipzig 1894. — Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts. Leipzig 1895. — Die Entwickelung der modernen Malerei. Hamburg 1897. — Nachträge zu Rembrandts Radierungen; im Repert. XXII, S. 208; XXX, S. 231. Berlin 1899, 1906. — Über Farbengebung. Stuttgart u. Berlin 1900. — Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen XXVI, S. 1. Wien 1906. — Leonardo da Vinci, I—II. Berlin 1909.
Seitz, F., s. Koch.
Sensier, A.: La vie et l'œvre de J. F. Millet. Paris 1881.
Sentenach y Cabañas, N.: La pintura en Sevilla. Sevilla 1885. — La pintura en Madrid etc. Madrid 1907.
Serlio, S.: Dell' Architettura. Venedig 1540 und oft.
Servaes, Fr.: Ferdinand Hodler; in „Kunst und Künstler" III, S. 47. Berlin 1905. — Max Klinger; in Muthers „Kunst" IV; Berlin 1903. — Segantini. Leipzig 1907.
Sharp, W.: Dante Gabriel Rossetti. London 1882.
Sickert, B.: Whistler. London 1908.
Sievers, J.: Pieter Aertsen. Leipzig 1908.
Sigismund, E.: F. van Rayski; in den Mitteilungen des Vereins für Geschichte Dresdens. Dresden 1907.
Simonson, G. A.: Francesco Guardi. London 1904.
Singer, H. W.: Max Klingers Gemälde; in Ztschr. f. b. K., N. F. V, S. 49. Leipzig 1894. — Geschichte des Kupferstichs. Magdeburg u. Leipzig (1895). — Claude Lorrain; in Speemanns „Museum" VI, 9, S. 33. München 1901. — Christoffel Le Blon; aus den „Graphischen Künsten". Wien 1901. — Versuch einer Dürerbibliographie. Straßburg 1903. — Der Kupferstich. Bielefeld und Leipzig 1904. — James M. N. Whistler; in Muthers „Kunst" 41. Berlin (1904). — Rossetti; ebenda. Berlin 1905. — Rembrandt. Des Meisters Radierungen; in „Klassiker der Kunst". Stuttgart u. Leipzig 1906. — Drawings of Menzel. London 1907.
Six, J.: Nicolas Eliasz Pickenoy; in Oud Holland IV, S. 81. Amsterdam 1886. — Cornelis van der Voodt; ebenda V, S. 1. Amsterdam 1887. — Jets over Rembrandt. Amsterdam 1893. — Twe Amsterdamsche Schutterstukken te St. Petersburg; in Oud Holland XIII, S. 91. Amsterdam 1895. — De Schilderijen in den Handboogsdoelen te Amsterdam; ebenda XV, S. 129. Amsterdam 1897. — S. auch Court und Kalcken.
Sizeranne, R. de la: Histoire de la peinture anglaise contemporaine. Paris 1895.
Smith, J.: A Catalogue raisonné of the works of the most eminent dutch, flemish and french painters etc.; I—X und Supplementband. London 1829—42.
Soderholz, E., s. Crane.
Sokolowski, M.: Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau; im Repert. VIII, S. 411. Berlin u. Stuttgart 1895. — Malerei und Plastik; aus „Die österreichische Monarchie in Wort und Bild". Wien 1896—1900.
Solmi, E.: Leonardo. Florenz 1900.
Soprani, R.: Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti Genovesi. Genua 1674.
Souslow, W. W. (Suslow): Monuments de l'ancienne architecture russe, I—VII. Petersburg 1895—1901.
Spahn, M.: Philipp Veit. Bielefeld u. Leipzig 1901.
Spemann, A.: Dannecker. Stuttgart 1909.
Spence, J.: A particular account of the Emperor of Chinas garden near Peking. London 1743.
Spon, J.: Recherches curieuses d'antiquité. Lyon 1683.
Sponsel, J. L.: Gillis van Coninxloo und seine Schule; im Jahrb. Pr. K.-S. X, S. 57. Berlin 1889. — Die Frauenkirche zu Dresden. Dresden 1892. — Die Abteikirche zu Amorbach. Dresden 1896. — Sandrarts Teutsche Academie. Dresden 1896. — Johann Melchior Dinglinger. Stuttgart 1904. — Der Zwinger, die Hoffeste und die Schloßbaupläne zu Dresden. Dresden 1909.
Springer, A.: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. Bonn 1867. — Leonardofragen; in Ztschr. f. b. K. XXIV, S. 141. Leipzig 1889. — Albrecht Dürer. Berlin 1892. — Raffael und Michelangelo. 3. Aufl. Leipzig 1895.
Stahl, F.: Altenglische Meister. Berlin 1909.

Standing, P. C.: Lawrence Alma-Tadema. London 1906.
Stannus, H.: Alfred Stevens. London 1891.
Stark, C. B.: Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst. Leipzig 1888.
Starke, C.: Die Coninxloos; in Oud Holland XVI, S. 129. Amsterdam 1898.
Steinbock, R.: Rottmanns italienische Fresken; Farbensteindrucke. München 1876.
Steinmann, E.: Der Jeremias des Michelangelo; im Repert. XVII, S. 175. Berlin 1894. — Das Madonnenideal Michelangelos; in Ztschr. f. b. K., N. F. VII, S. 169, 201. Leipzig 1896. — Die Sixtinische Kapelle. München, I 1901, II 1905. — Freskenzyklen der Spätrenaissance in Rom; in Monatshefte f. Kw. III, S. 45. Leipzig 1910.
Sterck, J. F. M.: Jacob Cornelisz en zijne Schilderijen in de Kapel der Heiligen Stede; in Oud Holland XIII, S. 193. Amsterdam 1895.
Stetten, P. v.: Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte von Augsburg. Augsburg 1779 u. 1788.
Stevenson, R. A. M.: The Art of Velazquez. London 1895.
Stiaßny, R.: Bildnisse von B. Strigel; in Ztschr. f. b. K., N. F. III, S. 257. Leipzig 1892. — Jörg Breu; in Ztschr. f. christl. K. VI, Sp. 289; VII, Sp. 102. Düsseldorf 1893—94. — Hans Baldung Griens Wappenzeichnungen. 2. Aufl. Wien 1896. — Jörg Breu und Hans Kroder; in Ztschr. f. b. K., N. F. IX, S. 296. Leipzig 1898.
Stieler, R.: Die Pilotyschule. Berlin 1881.
Stirling, W.: Annals of the artists of Spain, I—III. London 1848. — Velazquez and his works. London 1855; französische Ausg. mit Anh. von W. Burger. Paris 1865.
Stolberg, A.: Tobias Stimmer und seine Werke. Straßburg 1901.
Stratton, A.: The domestic architecture of England. London 1902.
Streiter, R.: Die Schlösser zu Schleißheim und Nymphenburg; in Bormanns und Graults „Baukunst", 2. Serie, Heft 7. Berlin 1901.
Strzygowski, J.: Studien zu Michelangelos Jugendentwickelung; im Jahrb. Pr. K.-S. XII, S. 207. Berlin 1891. — Studien zu Leonardos Entwickelung als Maler; ebenda XVI, S. 159. Berlin 1895. — Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio. Straßburg 1898. — Die bildende Kunst der Gegenwart. Leipzig 1907.
Stuart, J., und Revett, N.: Antiquities of Athens measured and delineated. London 1761—62.
Sturge Moore, T.: Correggio. London 1906.
Sturm, L. Chr.: De Stylometria oder von dem Gebrauch der Baustüle nach den 5 Säulen. 1661. — Vollständige Anweisung zu der Civilbaukunst. 1696.
Suida, W.: Die Genredarstellungen Albr. Dürers. Straßburg 1900. — Die Jugendwerke des B. Suardi, gen. Bramantino; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen XXV. Wien 1905. — Genua. Leipzig 1906.
Supino, J. B.: L'Arte di Benvenuto Cellini. Florenz 1901.
Suslow, s. Souslow.
Symonds, J. A.: History of the Renaissance in Italy, I—VII. London 1875—86. — The life of Michelangelo Buonarroti, I—II. London 1893.
Symons, A.: Aubrey Beardsley. Paris 1907. — Dante Gabriel Rossetti. Berlin 1909.

Taft, L.: The History of American sculpture. New York u. London 1903.
Taine, H.: Philosophie de l'Art. 3. Aufl. Paris 1881.
Taurel, C. E.: De christelijke Kunst in Holland en Vlaanderen. Amsterdam u. Brüssel 1881.
Tavastjerna, A.: Moderne Baukunst in Finnland; in Ztschr. f. b. K., N. F. XVIII, S. 176. Leipzig 1907.
Taylor, T., s. Leslie.
Teirlinck, H.: Joseph Lambeaux. Paris 1909.
Temple, A. G.: Modern Spanish Painting. London 1908.
Terey, G. v.: Albrecht von Brandenburg und das Hallesche Heiltumsbuch. Straßburg 1892. — Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung, gen. Grien. Straßburg 1894. — Die Handzeichnungen des Hans Baldung, gen. Grien. I, II, III. Straßburg 1894, 1895, 1896.
Thausing, M.: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Leipzig 1876, 2. Aufl. 1884. — Michelangelos Entwurf zu dem Karton der Schlacht bei Cascina; in Ztschr. f. b. K. XIII, S. 107, 120. Leipzig 1878. — Livre d'Esquisses de Jacques Callot. Wien 1880.
Thiele, J. M.: Leben und Werke des Bertel Thorwaldsen. Kopenhagen u. Leipzig 1832, neue Auflagen 1852 u. f. f.
Thieme, U.: Hans L. Schäufelin. Leipzig 1892.
Thieme, U., und Becker, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig, I 1907, II 1908, III 1909, IV 1910.
Thiersch, A.: Über die Verhältnisse in der Baukunst der Renaissance; in Durms Handbuch der Architektur. IV. Teil, 1. Halbband, S. 38. 2. Aufl. Darmstadt 1893.
Thiis, J.: Leonardo da Vinci. Christiania u. Kopenhagen 1909.
Thode, H.: Die Antiken in den Stichen Marc Antons usw. Leipzig 1881. — Albr. Dürer. Sonderdruck aus den „Bayreuther Blättern" VII, VIII. Bayreuth 1888. — Correggio. Bielefeld u. Leipzig 1898. — H. Thoma und seine Kunst. Frankfurt a. M. 1899. — Tintoretto. Kunstkritische Studien; im Repert. XXIII, S. 427; XXIV, S. 7, 426. Berlin u. Stuttgart 1900, 1901. — Tintoretto. Bielefeld u. Leipzig 1901. — Michelangelo und das Ende der Renaissance. Berlin, I 1902, II 1903. — Arnold Böcklin. Heidelberg 1905. — Böcklin und Thoma. Heidelberg 1905. — Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke. Berlin 1908. — Thoma; in „Klassiker d. Kunst", Nr. 15. Stuttgart 1909. — Thomawerk, I—VI. Frankfurt a. M. 1900—09.
Thomson, D. C.: The Barbizon School of Painters. London 1891.
Thornbury, W.: W. Turner, I—II. London 1862.
(Thurah, L. v.:) Den Danske Vitruvius (auch deutscher und französischer Titel und Text), I—II. Kopenhagen 1749.
Tietze, H.: Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen XXVI, Heft 2, S. 48. Wien u. Leipzig 1906.
Tikkanen, J. J.: Albert Edelfeldt; in Ztschr. f. b. K., N. F. XVII, S. 73. Leipzig 1906.
Tilanus, J. W. R., s. Humbert.
Tipping, H. A.: The English Homes. London 1907.
Tompkins, H. W.: Constable. London 1907.
Tormoy y Monzo, E.: Desarollo de la Pintura Española del Siglo XVI. Madrid 1902.
Tourneux, M.: Eug. Delacroix. Paris 1886—1902. — Le Palais de Versailles et ses historiens; in Gaz. des B. A. 1901, II, S. 468. Paris 1901. — Boucher peintre de la vie intime; ebenda 1897, II, S. 300. Paris 1897. — La Tour. Paris 1904.
Treu, G.: Constantin Meunier. Dresden 1898. — Auguste Rodin; im Jahrbuch der bildenden Kunst, S. 81. Berlin 1903. — August Hudler. München 1905. — Max Klingers Dramagruppe. Leipzig 1905. — Hellenische Stimmungen in der Bildnerei von einst und jetzt; in „Das Erbe der Alten" I. Leipzig 1910.
Trübner, W.: Personalien und Prinzipien. Berlin (1908).
Tscheuschner, K.: Albrecht Dürers Holzschnittfolgen. Leipzig 1904. — Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts; im Repert. XXVII, S. 289, 430, 491; XXVIII, S. 35. Berlin 1904, 1905.
Tschudi, H. v.: Bernini; in Meyers Allg. Künstlerlexikon III, S. 661. Leipzig 1885. — Die Ausstellung niederländischer Gemälde im Burlington fine Art Club; im Repert. XVI, S. 101. Berlin u. Stuttgart 1893. — Die Werke Böcklins in der Nationalgalerie. München 1901. — Ed. Manet. Berlin 1907.

Tubino, D. F. M.: Murillo. Sevilla 1864.

Uhde-Bernays, H.: Anselm Feuerbach. Ausgabe seiner Werke. München, seit 1910.

Ulbrich, A.: Die Wallfahrtskirche zu Heiligenlinde. Straßburg 1901.

Unger, M.: Das Wesen der Malerei. Leipzig 1851. — Kritische Forschungen im Gebiete der Malerei. Leipzig 1865.

Unger, W.: Frans Hals. Radierungen nach seinen Werken; Text von C. Vosmaer. Leiden 1874.

Upmark, G.: Die Architektur der Renaissance in Schweden (1530—1760). Dresden (1897—1900).

Utrillo, M.: José de Ribera. Barcelona 1907.

Uzanne, O.: Les deux Canaletto. Paris 1906.

Uzielli, G.: Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. I Mailand 1872, neue Ausg. Turin 1896; II Rom 1884.

Vachon, M.: Jacques Callot. Paris (1890). — Puvis de Chavannes. Paris 1895.

Vaillat, L., s. Dayot.

Valabrègue, A.: Abr. Bosse. Paris 1891. — L'art français en Allemagne. Paris 1895. — Claude Gillot; in Gaz. des B. A. 1899, I, S. 385; II, S. 115. Paris 1899. — Les frères Le Nain. Paris 1904.

Valentin, V.: Cornelius. Overbeck. Schnorr. Veit. Führich; in Dohmes „Kunst und Künstler des 19. Jahrh." VII. Leipzig 1886. — Alfred Rethel. Berlin 1892.

Valentiner, W. R.: Rembrandt und seine Umgebung. Straßburg 1905.

Vallance, A.: William Morris. London 1909.

Vanzype, G.: E. Laermans. Brüssel 1908. — Vermeer de Delft. Brüssel 1908.

Varchi, B.: Due lezioni. Florenz 1549.

Vasari, G.: Le Vite de' più eccelenti Pittori, Scultori ed Architetti. Florenz 1550, 2. Aufl. 1568; Ausg. von G. Milanesi I—IX, Florenz 1878—85.

Vasconcellos, J.: Historia da arte em Portugal (6 Hefte in Archeologia Artistica). Porto 1881—85.

Vedriani, L.: Vite de' pittori etc. Modenesi. Modena 1662.

Velde, H. van de: Vom neuen Stil. Leipzig 1907.

Venturi, A.: La R. Galleria Estense. Modena 1882. — Ludovico Mazzolino; im Arch. stor. dell' A. III, S. 447. Rom 1890. — I due Dossi. Documenti; ebenda VI, S. 48, 130, 219. Rom 1893. — La Galleria Crespi in Milano. Mailand 1900. — Nuovi quadri del Correggio; in L'Arte IV, S. 310. Rom 1901. — Studi sul Correggio; ebenda V, S. 353. Rom 1902. — Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e Documenti (Zeitschrift). Rom, I 1894, V 1902.

Verci, G. B.: Notizie intorno alle vite etc. dei pittori etc. di Bassano. Venedig 1775.

Verhuell, A.: Cornelis Troost en zijn Werken. Arnheim 1873. — Jacobus Houbraken et son œuvre. Arnheim 1875.

Veth, G. M.: Dordrechtsche Schilders; in Oud Holland VI, S. 68, 129, 182; VII, S. 129, 298; VIII, S. 23, 125; X, S. 1; XII, S. 107; XVI, S. 121; XXI, S. 111. Amsterdam 1887—1903.

Veth, J.: Die angebliche Verstümmelung von Rembrandts Nachtwache; im Jahrb. Pr. K.-S. XXIII, S. 137. Berlin 1902. — Rembrandts Leben und Kunst. Leipzig 1908.

Viardot, L.: Les musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique. Paris 1843. — S. auch Blanc.

Vignola, G. (Barozzi): Regola delle cinque ordini d'architettura. Rom 1560.

Villaamil: España artistica y monumental, I—III. Paris 1842. — S. auch Cruzada-Villaamil.

Villard, U. Monneret de: Giorgione. Bergamo 1904.

Viñaza, Conde de la: Goya: su tiempo, su vida, sus obras. Madrid 1887.

Vinci, L. da: Trattato (Libro) della Pittura. Herausgegeben von R. Dufresne, Paris 1651; von Manzi, Rom 1817; übersetzt von H. Ludwig in den „Quellenschriften" XV—XVIII, Wien 1882.

Vingboons, P.: Gronden en afbeeldsels der voorn. Gebouwe etc. Amsterdam, I 1648, 1665; II 1671, 1688. — Als Œuvres d'architecture. Leiden 1715.

Vischer, R.: Studien zur Kunstgeschichte; darin: 5) Dürer und die Grundlagen seiner Kunst; 7) Beiträge zur bairischen Kunstgeschichte; 8) Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg; 9) Die Grabkapelle der Fugger. Stuttgart 1886. — P. P. Rubens. Berlin 1904.

Visconti, E. Q.: Museum Pio-Clementinum I—VII. Rom 1784—1807.

Vitry, P.: Documents inédits sur Pierre Biard; in Gaz. des B. A. 1899, I, S. 33. Paris 1899.

Vloten, J. van: Nederlands Schilderkunst. Amsterdam 1874.

Vöge, W.: Raffael und Donatello. Straßburg 1896. — Konrad Meit und die Grabmäler in Brou; im Jahrb. Pr. K.-S. XXIX, S. 77. Berlin 1908.

Vogel, F.: Das amerikanische Haus. Berlin 1910.

Vogel, J.: A. Graff. Leipzig 1898. — O. Greiner. Leipzig 1903. — Zur Cranachforschung; in Ztschr. f. b. K., N. F. XVIII, S. 219. Leipzig 1907.

Vögelin, S.: Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbeins des Jüngeren; im Repert. II, S. 192. Stuttgart u. Wien 1879. — Wer hat Holbein die Kenntnis des klassischen Altertums vermittelt?; ebenda X, S. 345. Stuttgart u. Berlin 1887.

Vogelsang, W.: G. H. Breitner; in Ztschr. f. b. K., N. F. XIV, S. 58. Leipzig 1903.

Vogtherr, H.: Ein frembds und wunderbars Kunstbüchlein. Straßburg 1537.

Volbehr, Th.: Ant. Watteau (Dissertation). München 1885. — Lucas van Leyden. Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Hamburg 1888.

Volkmann, L.: Padua. Leipzig 1904.

Voll, K.: Vergleichende Gemäldestudien. München u. Leipzig, I 1906, II 1910.

Vollmer, H.: Franz Stuck. Berlin 1902.

Voorhelm-Schneevogt, C. G.: Catalogue des estampes gravés d'après P. P. Rubens. Haarlem 1873.

Vosmaer, C.: Rembrandt. Ses précurseurs, ses années d'apprentissage. Haag 1863. — Rembrandt. Sa vie et ses œuvres. Haag 1868. — Text zu Ungers Radierwerk nach Frans Hals (s. Unger).

Voß, H.: Der Ursprung des Donaustils. Leipzig 1907. — A. Schlüters Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten; im Jahrb. Pr. K.-S. XXIX, S. 137. Berlin 1909.

Vredeman de Vries, H.: Variarum protactionum Libellus. Antwerpen 1557.

Waagen, G. F.: Treasures of Art in Great Britain, I—III. London 1854, suppl. vol. 1857. — Über in Spanien vorhandene Gemälde usw.; in v. Zahns Jahrbüchern I, S. 33, 89, 322; II, S. 1. Leipzig 1868, 1869. — Handbuch der Geschichte der deutschen und niederländischen Malerschulen. Stuttgart 1862. Englische Ausg. von J. A. Crowe, London 1874. — Kleine Schriften. Stuttgart 1875.

Waetzold, W.: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908.

Wagner, O.: Moderne Architektur. Wien 1896.

Waldschmidt, W.: D. G. Rossetti. Jena 1906.

Wallé, P.: Leben und Wirken Karl von Gontards. Berlin 1892. — Schlüters Wirken in Petersburg (Sonderdruck). Berlin 1901.

Walpole, H.: Anecdotes of Painting in England. Reprint of the Edition of 1788. London 1872.

Warburg, A.: Dürer und die italienische Antike (Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen in Hamburg). Hamburg 1905.

Ward, H., und Roberts, W.: Romney, I—II. London 1904.

Wasastjerna, N.: Baukunst in Finnland. Helsingfors u. Leipzig 1906; französisch, Helsingfors 1909.

Wasiliewski, W. v.: Artur Volkmann. München 1908.

Wastler, J.: Die Gemälde des Carl Andreas Ruthart in Graz; im Repert. XI, S. 66. Berlin u. Stuttgart 1888.

Watteau, A.: Seine Gemälde und Zeichnungen in Reproduktionen von Frisch. Berlin 1886.

Wauters, A.: Barent van Orley, sa famille et son œuvre. Brüssel 1881.

Wauters, A. J.: La peinture flamande. Paris 1883 (letzte Auflage). — Le retable de Sainte-Walburge, commandé en 1515 à Bernard van Orley. Brüssel 1899.

Weaver, L.: Some English architectural head work; im Burlington Mag. VII, S. 270, 428; VIII, S. 103, 246, 385; IX, S. 97, 304; X, S. 83, 301; XI, S. 77. London 1905—08.

Weber, A., und Zimmermann, M. G.: Dürers heiliger Hieronymus; in Ztschr. f. b. K., N. F. XII, S. 17. Leipzig 1901.

Weber, L.: Bologna. Leipzig 1902.

Weber, P.: Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Die drei großen Stiche. Straßburg 1900.

Weber, S.: Antonio Begarelli; in Ztschr. f. b. K., N. F. XVII, S. 274. Leipzig 1906.

Wedmore, Fr.: Studies on English Art. London 1876. — The etchings of James Mc N. Whistler. 2. Aufl. London 1899.

Weese, A.: Baldassare Peruzzis Anteil am malerischen Schmuck der Villa Farnesina. Leipzig 1894. — Fr. Stuck; in „Graphische Künste". Wien 1903. — Renaissance-Probleme. Bern 1906.

Weigmann, O. A.: Eine Bamberger Baumeisterfamilie usw. Zur Geschichte der Dientzenhofer. Straßburg 1902.

Weijerman, J. C.: De levensbeschrijvingen der nederlandsche Kunstschilders etc. I—III s'Gravenhage 1729, IV Dordrecht 1769.

Weisbach, W.: Der junge Dürer. Leipzig 1904.

Weis-Liebersdorf, J. E.: Das Jubeljahr 1500 in der Augsburger Kunst. München 1901.

Weizsäcker, H.: Der Meister von Frankfurt; in Ztschr. f. christl. K. X, S. 1. Düsseldorf 1897. — Nik. Knüpfer und Adam Elsheimer; im Repert. XXI, S. 186. Berlin u. Stuttgart 1897. — Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. im 19. Jahrhundert. Frankfurt (1907).

Westlake, W. H. J.: History of design in painted glass, I—IV. London 1881—94.

Westrheene, T. v.: Jan Steen. Haag 1856. — Paulus Potter. Sa vie et son œuvre. Haag 1867.

Whistler, J. M. N.: The gentle art of making ennemies. London 1890.

Whitman, A.: Ch. Turner. London 1907.

Wibiral, Fr.: L'iconographie d'Antoine van Dyck. Leipzig 1877.

Wickhoff, Fr.: Dürers Studium nach der Antike; aus den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung I. Wien 1880. — Die italienischen Handzeichnungen der Albertina; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen XIII, Heft 2. Wien 1892. — Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten; im Jahrb. Pr. K.-S. XVI, S. 34. Berlin 1895. — Marcantons Eintritt in den Kreis der römischen Künstler; im Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen XX, S. 181 ff. Wien 1899. — Die Bilder der weiblichen Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung Franz' I.; ebenda XXII, S. 221. Wien 1901. — Aus der Werkstatt Bonifazios; ebenda XXIV, S. 87. Wien 1903. — Zeichnungen Rembrandts mit biblischen Vorwürfen. Innsbruck 1906.

Wiegand, O.: Adolf Daucher. Straßburg 1903.

Willard, A. R.: History of modern Italian art. 2. Aufl. mit Supplement. London 1902.

Williams, J. G.: The life and correspondence of Sir Thomas Lawrence, I—II. London 1831.

Williamson, G. C.: Bernardino Luini. London 1899.

Willich, H.: Giacomo Barozzi da Vignola. Straßburg 1906.

Willigen, A. van der: Les artistes de Haarlem. Haarlem u. Haag 1870.

Wilson, C. H.: Life and works of Michelangelo Buonarroti. London 1876.

Winckelmann, J. J.: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und der Bildhauerkunst. Dresden u. Leipzig 1755. — Sendschreiben von den Herkulanischen Entdeckungen. Dresden 1762. — Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1764.

Winterberg, C.: über Dürers Proportionslehre; im Repert. XXVI, S. 1, 100, 204, 296, 411. Berlin 1903.

Wolf, G. J.: Kunst und Künstler in München. Straßburg 1908.

Wölfflin, H.: Salomon Geßner. Frauenfeld 1889. — Die Sixtinische Decke Michelangelos; im Repert. XIII, S. 264. Berlin 1890. — Die Jugendwerke des Michelangelo. München 1891. — Ein Entwurf Michelangelos zur Sixtinischen Decke; im Jahrb. Pr. K.-S. XIII, S. 178. Berlin 1892. — Arnold Böcklin. Basel 1898. — über die Echtheit von Dürers Dresdner Altar; im Jahrb. Pr. K.-S. XXV, S. 106. Berlin 1904. — Die klassische Kunst. 3. Aufl. München 1904. — Die Kunst Albrecht Dürers. München 1906. — Renaissance und Barock. München 1888, 2. Aufl. München 1907.

Woltmann, A.: Hans Holbein und seine Zeit. Leipzig, 1. Aufl. I 1866, II 1868; 2. Aufl. I 1874, II 1876. — Chr. Amberger; in J. Meyers Künstlerlexikon I, S. 600. Leipzig 1872. — Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß. Leipzig 1876. — Matthias Grünewald, Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair; in Dohmes Kunst und Künstler, Bd. I, IX, X, XI. Leipzig 1877. — Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte. Berlin 1878.

Woltmann, A., und Schmidt, W.: Heinrich Aldegrever; in J. Meyers Künstlerlexikon I, S. 239. Leipzig 1872.

Woltmann, A., und Woermann, K.: Geschichte der Malerei. Leipzig, I 1879, II 1882, III 1888.

Wood, T. M.: Drawings by D. G. Rossetti. London 1904.

Woermann, K.: Zur Pseudogrünewaldfrage; in der Kunst-Chronik XVII, Sp. 201. Leipzig 1883. Desgl. (mit Angabe der übrigen Literatur) N. F. X, S. 145. Leipzig 1899. — Die Holbeinsche Madonna in Dresden; im Text zu Brauns Galeriewerk II, S. 23. Dornach u. Paris 1884. — Michelangelos Leda nach alten Stichen; im Repert. VIII, S. 405; IX, S. 360. Berlin u. Stuttgart 1884 u. 1885. — über einige Werke Claude Lorrains; in Thodes „Kunstfreund" I, Sp. 273. Berlin 1885. — Burgkmairstudien im Dresdner Kupferstich-Kabinett; in Ztschr. f. b. K., N. F. I, S. 40. Leipzig 1890. — Kirchenlandschaften; im Repert. XIII, S. 337. Berlin u. Stuttgart 1890. — Jusepe de Ribera; in Ztschr. f. b. K., N. F. I, S. 141, 177. Leipzig 1890. — Wissenschaftliches Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. Dresden 1892; 2. Aufl. 1907. — Raphaels Sixtinische Madonna; in „Kunst für Alle" IX, S. 97. München 1893. — Was uns die Kunstgeschichte lehrt. Dresden 1894. — Ismael und Raphael Mengs; in Ztschr. f. b. K., N. F. V, S. 1, 82, 168, 208, 285. Leipzig 1894. — Cranachausstellung Dresden 1899. Wissenschaftliches Verzeichnis der ausgestellten Werke. Dresden 1899. — Die Dresdner Cranachausstellung; in Ztschr. f. b. K., N. F. XI, S. 25, 55, 78. Leipzig 1900. — Piacentiner Nachrichten und Urkunden zur Geschichte von Raphaels Madonna Sistina; im Repert. XXIII, S. 12. Berlin u. Stuttgart 1900. — Velazquez; in Spemanns Museum VII—VIII. Stuttgart u. Berlin 1902/03. — Die Ludwig Richter-Ausstellung in Dresden; in Ztschr. f. b. K., N. F. XIV, S. 225. Leipzig 1903. — Verzeichnis der Ludwig Richter-Ausstellung. Dresden 1903. — Die frühe Apostelfolge van Dycks; im Dresdner Jahrbuch I, S. 25. Dresden 1905. — Die italienische Bildnismalerei der Renaissance. Eßlingen 1906. — Von deutscher Kunst. Eßlingen 1907. — S. auch Woltmann und Woermann.

Wornum, R. M.: Some account of the life and works of Holbein. London 1867.

Wright, T.: Some account of the life of Richard Wilson. London 1874.

Wurzbach, A. v.: Ed. Steinle. Wien 1879. — Houbrakens „Große Schauburg"; übersetzt in den Quellenschriften XIV. Wien 1880. — Geschichte der holländischen Malerei. Leipzig u. Prag 1885. — Niederländisches Künstlerlexikon, I. Wien u. Leipzig 1906.

Wustmann, G.: Der Leipziger Baumeister Hieronymus Lotter. Leipzig 1875. — Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig. Leipzig 1879.

Wustmann, R.: Rembrandt und die Bühne; in Seemanns „Galerien Europas". Leipzig o. J. (1910).

Wyzewa, T. de: Thomas Lawrence et la société Anglaise de son temps; in Gaz. des B. A. 1891, I, S. 119; II, S. 112, 335; 1892, II, S. 53. Paris 1891 u. 1892. — J. D. Ingres. Paris 1907.

Yriarte, Ch.: Goya. Paris 1867. — Fortuny. Paris 1885. — Paul Veronese. Paris 1888.

Ysendijck, J. J. van: Documents classés de l'Art dans les Pays Bas du 10. au 18. siècle. Brüssel 1880—89.

Zahn, A. v.: Dürers Kunstlehre und sein Verhältnis zur Renaissance. Leipzig 1866. — Die Handzeichnungen Fra Bartolommeos im Besitze der Frau Großherzogin von Sachsen-Weimar; in v. Zahns Jahrb. III, S. 174. Leipzig 1870. — Die Dresdner Dürerhandschrift; ebenda IV, S. 202. Leipzig 1871. — Über H. Holbein den Älteren und Sigmund Holbein; ebenda V, S. 195. Leipzig 1872. — Die Ergebnisse der Holbeinausstellung; ebenda V, S. 147, 193. Leipzig 1872. — Barock, Rokoko und Zopf; in Ztschr. f. b. K. VIII, S. 679. Leipzig 1873.

(Zanetti, Conte A. M.:) Della Pittura Veneziana. Venedig 1771.

Zapatery Gunez, F.: Goya. Noticias biográficas. Saragossa 1868.

Zarco del Valle, M. R.: Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España. Madrid 1870.

Zetzsche, C.: Zopf und Empire in Mittel- und Norddeutschland. Leipzig 1909.

Ziller, H.: Schinkel. Bielefeld u. Leipzig 1897.

Zimmermann, E.: Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans. Berlin 1908.

Zimmermann, M. G.: Hanns Müelich (Dissert.). München 1885. — Die bildende Kunst am Hofe Herzog Albrechts V. von Bayern. Straßburg 1895. — S. auch Weber, A.

Zimmeter, K.: Michael Angelo und Franz Sebald Unterberger. Innsbruck 1902.

Zola, E.: Ed. Manet. Paris 1867. — Mes Haines. Paris 1879.

Zottmann, L.: Zur Kunst der Bassani. Straßburg 1908.

Register.

Die Namen der Städte sind fett gedruckt, soweit deren Gebäude oder Kunstsammlungen und in diesen die Kunstwerke besonders aufgeführt sind. Fettgedruckte Seitenzahlen weisen auf Hauptstellen hin, an denen die Künstler besprochen sind.

Aachen, Rathaus, Rethel, Fresken 608.
Aachen, Hans von 146.
Aarhuus, Frauenkirche, Berg, Altar 220.
Abadie der Jüngere, Paul 554.
Abati (dell' Abate), Niccolo 96. 195.
Abbey, Edwin A. 644.
Abbiategrasso, Hauptkirche, Nischenvorbau von Bramante 8.
Abbiati, Filippo 255.
Abel, Arnold, Bernhard und Florian 111. 114.
Abildgaard, Nikolai Abraham 537. 666.
Ableithner, Balthasar 413.
Abondio, Alessandro 412.
Académie française 256.
— de France in Rom 256.
— de peinture et de sculpture 256. 267.
— Royale 449.
— de Saint-Luc 449.
Aceitão, Palacio da Bacalhõa 204.
Acero, Vicente 478.
Achenbach, Andreas 610. 670.
— Oswald 610.
Achtschellincx, Lukas 352.
Acier, Victor 520.
Adam, James und Robert 488.
— William 422. 488.
Adaro, Eduardo de 681.
Adelcrantz, Karl Frederik 532.
Adler, Friedrich 586.
Aelst, Peeter Coeck van 151. 152. 159. **166.** 173.
Aertsz (Aertsen), Pieter 172. 176.
Aëtion 55.
Agar, Jacques d' 428.
Agneessens, Eduard 654.
Agostino Veneziano 17. 60. 97.
Agricola, Christian Ludwig 416.
Aguado, Antonio 681.
Aguillon, François 321.
Ainemolo, Vincenzo 100.
Aiwasowski, Iwan 692.
Aix, Museum, Ingres, Thetis 567.
Ajaccio, Barye, Reiterstandbild Napoleons 558.
Aladron, Luis 681.
Alavoine, Jean Antoine 554.
Alba, Macrino d' 74.
Albano, Francesco 244. 245. 247.
Albany, Kapitol 640.
Alberti 7. 10. 64. 205.
Albertinelli, Mariotto 24. 51. 52.
Albertolli, Ferdinando 673.
Alcalá de Henares, Bernhardinerinnenkirche 289. 290.
— Jesuitenkirche 289.
— Kollegiatkirche, Fancelli und Ordoñez, Grabmal des Kardinals Francisco Ximenes de Cisneros 201.
— Kollegiengebäude des Kardinals Ximenes und erzbischöflicher Palast 203.
Alcázar, s. Toledo.
Alcibar, José 546.
Alcoverro y Amoros, José 683.
Aldegrever, Heinrich 144.
Alenza, Leonardo 684.
Alessandro Bonvicini 87.
Alessi, Galeazzo **62.** 66. 67. 233. 289.
al estofado 206. 295.
Alexander, John White 646.
Alexejew, Feodor 544.
Alfani, Orazio 57.
Algardi, Alessandro 239.
Algraphie 620.
Alhambra, s. Granada.
Alibrandi (Aliprandi), Girolamo 100.
Alicante, San Nicolás de Bari 289.
Alisal, José Casado del 684.
Alkmar, Käsewage 154.
— Kirche, Deckengewölbebild 160.
Allebé, Augustus 657.
Allegrain, Étienne 283.
— Gabriel Christophe 446.
Allio, Donato Felice 517.
Allori, Alessandro 54. 248.
— Angelo 54. 248.
— Cristofano 248.
Allston, Washington 643.
Alma-Taddema, Sir Lawrence 637.
Almedina, Ferrando Yañes de 208.
Alphand, J. Ch. 555.
Alsloot, Denijs van 352.
Altdorfer, Albrecht **126.** 128. 129. 147. 163. 166.
Altenburg, Rathaus 108.
Althorp bei Northampton (Earl Spencer), Holbein, Bildnis Heinrichs VIII. 135.
— Van Dyck, Apostelköpfe 339.
Altlerchenfeld, Kirche 585.
Altona, Rathaus, Dettmann, Kriegsfresken 618.
Alvarez, José 682.
Amadeo, Giovanni Antonio 68.
Aman-Jean 580.
Amati, Carlo 673.
Amatrice, Cola dell' 98.
Amberger, Christoph 111. 130.
Amboise, Schloß Karls VIII. 182.
Amerling, Friedrich von 610.
Amigoni, Jacopo 481.
Ammanati, Bartolommeo 44. 49. 258.
Ammann, Jost 145.
Amorbach, Pfarrkirche, Günther, Deckenbilder und Altarblätter 525.
Amoureux, L' 536.
Amsterdam, Alte Kirche, Grabdenkmal des Admirals van der Hulst 363.
— Börse 356. 656.
— Gefängnis, Keyzer, Torrelief 359.
— Hauptbahnhof 656.

Amsterdam, Haus mit den Köpfen (Handelsschule) 357.
— Herz Jesu-Kirche 656.
— Huizitten-Haus, Keyzer, Relieftafeln 359.
— Koymanssches Haus an der Keyzersgracht 357.
— Kupferstichkabinett, Segers, Radierungen 379.
— Leihhaus, Keyzer, Relieftafeln 359.
— Lutherische Kirche am Singel 358.
— Militärkrankenhaus, Soldatenrelief 359.
— Neue Kirche, Verhulst, Wandgrab des Admirals de Ruyter 362 [360.
— — Vinckenbrinck, Holzkanzel Noorderkerk 356.
— Ostindisches Haus, Hof 356.
— — Schauseite 358.
— Palais voor Volksvlijt 655.
— Palast des Jan Huydekooper 358.
— Rathaus, altes (Residenzschloß) 357.
— — Quellinus, Bildwerke 325. 326. 361. 362.
— Reichsmuseum 656.
— — Aertsz, Eiertanz 172.
— — Berckheyde, Dam 377.
— — Brouwer, Bauerngesellschaften 349.
— — Dou, Abendschule 394.
— — Dujardin, Bildnis Potters, Regentenstück 391.
— — Elias, Schützenstücke, Anatomieunterricht, Regentenstück, Einzelbildnisse 377.
— — Flinck, Schützenfest zur Feier des Westfälischen Friedens 387.
— — Hals, Gruppenbild eines Ehepaares, Lustiger Erzähler, Zecher 369.
— — Helst, Schützenmahlzeit u. Bildnisse 388. [389.
— — Hobbema, Wassermühle
— — Honthorst, Lustiger Geiger 365. [387.
— — Hoogstraten, Kranke Dame
— — Isaacz, Schützenbilder 176.
— — Israels, Allein auf der Welt, Bildnisse 658.
— — Jacobsz, Schützenstück 176.
— — Ketel, Schützenstück 176.
— — Key, weibliches Brustbild 174.
— — Keyzer, Gruppen-, Einzel- und Reiterbildnisse 377.
— — Lairesse, Seleukus und Antiochus 347.
— — Lastman, Opfer Abrahams 378.
Amsterdam, Reichsmuseum, Maes, betende Alte, junge Träumerin, Spinnerinnen 387.
— — Mostaert (?), Anbetung der Könige 170. [378.
— — Moyaert, Regentenstück
— — Oostzanen, Saul bei der Hexe von Endor und männliches Bildnis 169.
— — Ovens, Regentenstück 417.
— — Pietersz, Regentenstück der Tuchmachergilde und Anatomiestunde des Sebastian Egbertsz 176.
— — Quellinus, Tonmodelle für die Amsterdamer Rathaus-Bildwerke, Büste des Bürgermeisters Cornelis de Graeff, Reliefbildnisse desselben und seiner Gemahlin 361. 362.
— — Rembrandt, Nachtwache 382. Dame mit dem Spitzenkragen, Bildnis der alten Frau Bas 383. Flußbild, Anatomie des Dr. Deymann 384. Staalmeesters, Judenbraut 386. [373.
— — Ruijsdael, Dorfwirtshaus
— — Ruisdael, Eichwald, Blick von den Dünen auf Haarlem, Flußlandschaft mit Windmühle 375.
— — Sandrart, Schützenstück des Kapitäns Bicker 416.
— — Steen, Nikolasfest, Prinsjesdag, Kranke Dame, Nach dem Gelage 396.
— — Terborch, Väterliche Ermahnung 393.
— — Troost, Gemälde 508.
— — Van Dyck, Kinderbrautbild Wilhelms II. von Oranien mit Henriette Maria Stuart 343.
— — Velde, Adriaen van de, Familienausfahrt, Fähre, Jagdbild 392.
— — Velde, Esaias van de, Flußbild, Dünenbild 371.
— — Velde der Jüngere, Willem van de, Kanonenschuß 390. [leserin 400.
— — Vermeer van Delft, Brief-
— — Voort, Schützenstück 377.
— — Weenix, Jagdbeutebild 367.
— — Xavery, Satyr 506.
— Sammlung Six, Hooch, Hausfrau 400.
— — Rembrandt, Bildnis des Jan Six 385.
— — Vermeer van Delft, Delfter Straßenbild 399. Küchenmädchen 400.
Amsterdam, Spinnhaus, Keyzer, Relief 359.
— Trippenhuis am Kloveniersburgwal 358
— Westerkerk 356.
— Zuiderkerk 356.
Anatomien 176.
Ancher, Anna und Michael 668.
Ancona, Pinakothek, Tizian, Gekreuzigter Christus 81.
Ancy-le-Franc, Schloß 189.
Andelys, Sainte Clotilde, Fassade 180.
Anderberg, Alexander 662.
Anderlecht, Rathaus 647.
Andrade, Domingo Antonio de 294. 476.
Andris, Ferdinand 625.
Anet, Schloß 187.
— — Goujon, Skulpturen 193.
Angeli, Andrea **52.** 54. 195. 208. 246. 247. 248.
Angers, Museum, Greuze, Jungfrau mit dem Hündchen 457.
Anguier, François 267. 269.
— Michel 267.
Anguisciola, Sofonisbe 250.
Anhausen, Pfarrkirche, Schäufelin, Krönung Marias 124.
Anisfeld, B. 693.
Annaberg, Stadtkirche, Daucher, Renaissancealtar 111.
— — Ehrenfried, Brüstungsreliefs 115.
Annapolis in Maryland, Wohnbauten 547.
Anselmi, Michelangelo 96.
Anthon, Georg David 534. 535.
Antokolski, Markus 690.
Antropow, Alexej 543.
Antwerpen, Augustinerkirche, Chor, Rysbrack, Kirchenlandschaften 352.
— — Rubens, Madonna, von Heiligen verehrt 337.
— Börse 647.
— — Hofhalle 150.
— Frauenkirche, Vriendt, Marien-Triptychon 654.
— Georgskirche 646.
— — Guffens und Swerts, Fresken 653.
— Gerichtshof 647.
— Haus Jean Jacques Winders' 647.
— Jakobskirche, Balen, Altarbild 331.
— — Gertrudenkapelle, Scheemaeckers, Denkmal des Marquis del Pico 326.
— — Quellinus, Standbild des Jakobus 326.
— — Rubens, Altarbild seiner eigenen Grabkapelle 338.
— — Willemssens, Kanzel 326.

Antwerpen, Jesuitenkirche 321.
— Kathedrale, Herreyns, Emmausbild 504.
— — Quellinus der Ältere, Denkmal des Jan Gevaerts, Schmerzensmutter, heil. Antonius 326.
— — Quellinus der Jüngere, Grabmal des Bischofs Capello 326.
— — Rubens, Kreuzaufrichtung 333. Kreuzabnahme, Heimsuchung und Darstellung 334. Himmelfahrt Marias 337.
— — Verbruggen, Hendrik, Alabasterrelief 326.
— — Verbruggen, Peter der Ältere, heil. Cäcilie 326.
— Markt, Zunfthaus der Gerber 323.
— Michaelis- und Petrikirche 647.
— Musée Plantin, Quellinus, Herkules mit der Ruhmesgöttin 326.
— Museum, Aertsz, Flügelaltar aus dem Stifte Rogaerts 172.
— — Benson, Deipara Virgo 167.
— — Brouwer, Kartenspieler 349.
— — Floris de Vriendt, Engelsturz 171.
— — Herreyns, Kreuzigung 504.
— — Hobbema, Wassermühle 389.
— — Jordaens, Abendmahl, Meleager und Atalante, Wie die Alten sungen, so piepen die Jungen 346.
— — Keyser, Schule von Antwerpen 651.
— — Lambeaux, Der Kuß 649.
— — Massys, Zurückweisung Josephs und Marias 171.
— — Metsys, Brustbilder des Heilands und seiner Mutter, Johannesaltar, Magdalena 162.
— — Meunier, Lastträger 650.
— — Orley, Armenpflegeraltar 166.
— — Patinir, Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht 163.
— — Quellinus, Holzstatue des heil. Sebastian und Büste des Marquis Caracena 326.
— — Rubens, Taufe Christi 333. Frierende Venus 334. Der Gekreuzigte 335. Anbetung der Könige 336. Bildnis des Kaspar Gevaerts, Erziehung der Jungfrau 337.
Antwerpen, Museum, Rubder, Das Nest 649.
— — Stappen, Johannes der Täufer 649.
— — Struys, Brotverdienst 654.
— — Tizian, Jacopo Pesaro und Alexander VI. vor dem Throne Petri 81.
— — Van Dyck, Gekreuzigter 341. Beweinung Christi 341. 342. Bildnisse des Bischofs Mulderus und des Marten Pepyn 342.
— — Verhaghen, Verstoßung der Hagar 504.
— — Vos, Bildnis des Gildenhausmeisters Graphaeus [346.
— Nationalbank 647.
— Paulskirche, Jordaens, Gekreuzigter 346.
— Place de Meir, Patrizierpalast (Königspalast) Jan Pieter van Baurscheidts des Jüngeren 502.
— Rathaus 152.
— — Aelst, Kamin 151.
— — Floris, Reliefs 156. 157.
— — Leys, Fresken und Wandbilder 652.
— Rubens-Haus und Gartenhäuschen 322.
— Saint Nicholas, Guffens und Swerts, Fresken 652.
— Sammlung Mayer van den Bergt, Metsys, Kreuzigungstriptychon 162.
— Schützengildenhaus 150.
Appiani, Andrea 678.
Apt, Ulrich 128.
Aquila, San Bernardino 98.
Aranjuez, Schloß 204. 478.
Archer, Thomas 487.
Archevêque, Pierre Hubert l' 533.
Ardemans, Teodoro 478.
Arens, Marten 108.
Arentsz, Arent 379.
Aretino, Pietro 101.
Arevalo, Luis de 476.
Arezzo, Annunziatakirche 37.
— Badia, Vasari, Familienbildnisse 54.
— Dom, Marcillat, Glasgemälde 197.
— Kirche der Abbadia de' Cassinensi 44.
Arfe, s. Arphe.
Argentan, Saint Germain, Chorumgang 181.
Ariccia, Kirche der Himmelfahrt Marias 228.
Arnheim, Hauptkirche, Liegebild Herzog Karls von Geldern 156.
Arona, Hauptkirche, Ferrari, Madonna 75.
Aronco, Raimondo 674.
Arphe (Arfe), Antonio d' 202.
Arphe, Enrique 202.
— José de 296.
— Juan de 202. 295.
Arpino 247. 250.
Arras, Hôtel de Ville, Seitenfassaden 189.
— Kathedrale, Bellegambe, Flügelaltäre 195.
Artau, Louis 654. 655.
Arthois, Jacques d' 352.
Artvelt, Andries 352.
Arundel Castle (Duke of Norfolk), Streetes (?), Bildnis des Earl of Essex 216.
Asam, Cosmas Damian **514.** 515. 516. **524.**
— Egid Quirin **514.** 515. 519. 524.
— Hans Georg 514. 524.
Aschaffenburg, Schloß 404.
— Stiftskirche, Grünewald, Beweinung Christi 139.
Askefold, Anders 672.
Asper, Hans 137.
Assisi, Minervakirche, Knoller, Altarbild 528.
Astorga, Kathedrale, Becerra, Retablo 207.
Athen, Akademie 661.
— Schloß, Bloch, Prometheus [668.
— Sternwarte 661.
— Universität 661.
Auch, Kathedrale, Chorgestühl, Bildwerke 191.
Audenarde, Rathaus 148.
— — Windfangtür 150.
Audran, Gérard 276.
Augsburg, Annenkirche, Amberger, Gemälde 130.
— — Breu, Orgelflügel 130.
— — Fuggerkapelle 104.
— — — Bildschmuck 111.
— Augustusbrunnen 112.
— Beckenhaus 403.
— Besitz der Familie Holzschuher, Flettner, Kokosnußpokal 113.
— Dom, Amberger, Altarbild 130.
— — Holbein, Flügeltafeln des Weingartener Altars 131.
— Fuggerhaus, Hof 104.
— — Burgkmair, Wandmalereien 129.
— — Ponzano, Grotesken 146.
— — Zimmer im Groteskenstil 110. [128.
— Galerie, Apt, Kreuzigung
— — Altdorfer, Geburt Marias 126. [130.
— — Breu, Schlacht bei Zama
— — Burgkmair, Basilikabilder 128. Christus und Maria, im Himmel thronend. Gekreuzigter. Schlacht von Kannä 129.

Augsburg, Galerie, Holbein, Basilica Santa Maria Maggiore. Heil. Anna selbdritt, Kreuzigung Petri, Wunder des heil. Ulrich, Enthauptung der heil. Katharina, Paulusbasilika, Verklärung Christi 131.
— Schaffner, Passion 128.
— Herkulesbrunnen 112.
— Kaufhaus am Weinmarkt 403.
— Magdalenenkapelle, Daucher, Epitaph des Ritters Funk-Herwart 112.
— Maximilianeum, Amberger, Bildnisse des Wilhelm Mörz und der Afra Rehm [130.
— Merkurbrunnen 112.
— Rathaus 403. 405. [142.
— — Cranach, Samson u. Delila
— Sankt Ulrich und Sankt Afra, Degler, Altäre und Kanzel 413.
— — Reichel und Neidhardt, Bronzegruppe des Kreuzaltars 413.
— Zeughaus 403. [412.
— — Reichel, Portalbildwerk
Augsburger Geschmack 509.
Augustusburg, Schloßkapelle 105.
— — Cranach, Altarblatt 143.
Auria, Giovanni Domenico d' 99.
Auxerre, Saint Pierre 257.
Aved, Jacques André Joseph 459.
Avenarius, Ferdinand 624.
Averbode, Abteikirche 322.
Avercamp, Hendrik 379. 392.
Avila, Kathedrale, Arphe, Custodia 202.
— Thomaskirche, Fancelli, Sarkophag des Prinzen Don Juan 200.
Axentowicz, Theodor 689
Ayuso, Emilio Rodriguez 681.
Azay-le-Rideau, Schloß 183.
Azulejos 201.

Babelsberg, Schloß 584.
Bacchiacca 53.
Bacciarelli, Marcello 539.
Bachelier, Nicolas 179. 189.
Backer, Jacob 387.
Bacon, John 489.
Bada, José de 476.
Badajoz, Juan de 203.
Baden-Baden, Pfarrkirche, Pigalle, Grabmal des Markgrafen Ludwig Wilhelm 446.
Badile, Antonio 88.
Baeckelmans, Louis 647.
Baertsoen, Albert 655.
Baglioni, Baccio d'Agnolo 39.
Bagnacavallo, Bartolommeo Ramenghi da 98.
Bähr, George 407. 512.
Baily, Edward Hodges 629.
Baisch, Hermann 615.
Bakhuijzen, Hendrik van de Sande 657.
Bakhuysen, Ludolf 390. 413.
Bakker-Korff, Alexander Hugo 657.
Bakst, Leo 692.
Balaguer, Museum Villanueva y Gettrú, Sorolla y Bastida, Der zweite Mai 586.
Balat, Alphonse 647.
Baldung-Grien, Hans 139.
Balen, Hendrik van 330. 334. 338.
Balestra, Antonio 470. 473.
Ball, Thomas 641.
Ballu, Théodore 553. 554.
Baltard, Victor 554.
Balustersäulen 103.
Balzaretti, Giuseppe 674.
Bambaja 68.
Bamberg, Bibliothek, Holbein, Silberstiftzeichnungen 131.
— Bischofsresidenz 411.
— Dom, Hering, Grabsteine 112.
— Galerie, Cranach, Verehrung der Heiligen Wilibald und Walburga durch den Erzbischof von Bamberg 142.
— Martinskirche 408.
— Stephanskirche 407.
Bamboccio 351. 368. 376.
Bandel, Ernst 593.
Bandinelli, Baccio 48. 235.
Bandini (dall' Opera), Giovanni
Banks, Thomas 489. [235.
Bantzer, Karl 617.
Barabino, Carlo 673.
— Nicolo 678.
Baratta, Francesco 239.
— Giovanni Maria und Francesco 408.
Barba, Ramon de 682.
Barbari 83. 118. 120. 123. 124.
Barbella, Costantino 677. [141.
Barberini, Kardinal 279.
Barbet 257.
Barbieri, Francesco 244. 246.
Barbudo, Salvador Sanchez 686.
Barcelona, Kathedrale, Ordoñez, Eulalia-Reliefs 206.
— Nuestra Señora de Belén 291.
Barentsz, Dirk 176.
Bar-le-Duc, Saint Pierre, Richier, Grabmal des René von Châlons 194.
Barnuevo, Sebastián de Herrera
Baroccio, Federigo 57. [294.
Barock 225.
Barozzi von Vignola, Giacomo **41.** 43. 44. 61. 66. 98. 225. 354. 419.
Barrau, Laureano 686.
Barrias, Louis Ernest 561.
Barron, Eduardo 682.
Barry, Charles 626. 627.
— James 498.
Bartholdi, Friedrich August 642.
Bartholomé, Albert 562.
Bartolini, Lorenzo 676. 677. 679.
Bartolommeo, Dionisio di 98.
— Fra 5. 6. **24.** 28. 51. 52. 55. 70. 248.
Bartolozzi, Francesco 500.
Barye, Antoine Louis 557. **558.** 559. 561. 629.
Barzaghi, Francesco 677.
Baschenow, Wasilij Iwanowitsch 541.
Baseir, George 626.
Basel, Geltenzunfthaus 110.
— Museum, Bock, Zeichnungen 145.
— — Graf, Zeichnungen 137.
— — Grien, Kreuzigung, Madonna und Kentaur mit Amor, Der Tod als Würger 139. [138.
— — Grünewald, Kreuzigung
— — Holbein, Ambrosius, Bildnisse 132.
— — Holbein der Ältere, Hans, Afraaltar, Silberstiftzeichnungen 131.
— — Holbein der Jüngere, Hans, Bildnis des Bonifazius Amberbach, Bildnisse des Erasmus und der Lais Corinthiaca, Passionsbilder, Randzeichnungen zum „Lob der Narrheit" des Erasmus, Adam und Eva, Bildnisse des Bürgermeisters Meyer und seiner Gattin 133. Entwürfe und Kopien zu den Gemälden des Baseler Ratssaales, Entwurf für die Malereien des „Hauses zum Tanz", Visierungen für Glasbilder 134. Gruppenbild der Seinen 135.
— — Manuel, Enthauptung des Täufers 137.
— Rathaus, Bock, Wandgemälde 145.
— — Manuel, Wappenfenster
Basile, Ernesto 675. [137.
— Giovanni Battista Filippo 675.
Bassano, Galerie, Bassano, Gemälde 84.
Bassano der Ältere und der Jüngere, Jacopo, Francesco 84.
— Leandro 84.
Bastien, Alfred 655. [686.
Bastien-Lepage, Jules 580. 669.
Batalha, Siegeskloster und Loggia der Capellas imperfeitas 204.
Bates, Harry 629.
Bath, Prior Park-Haus 488.

Batoni, Pompeo 469. 678.
Battersea, Rathaus 628.
Baudot, Anatole de 556.
Baudry, Paul 571.
Bauernbrueghel 173.
Baum, Paul 617.
Baumbach, Max 595.
Baurscheidt der Jüngere, Jan Pieter van 502.
Bayeux, Kathedrale, Silberschmuck 447. [483.
Bayeu y Subias, Francisco 482.
Bayreuth, Opernhaus 510.
Bazzi, Giovanantonio 55. 57.
Beardsley, Aubrey Vincent 637. 660.
Beaugency, Stadthaus 184.
Beaugrant, Guyot de 149. 150. 156.
Beaume, Rude, Standbild des Mathematikers Monge 557.
Beauregard, Guyot de 149.
Beauvais, Kathedrale, Chor 179. 180.
— — Südportal, Holztüren 191.
— Saint Étienne, Glasgemälde 197.
Beccafumi, Domenico 57.
Becerra, Francisco 544. 545.
— Gaspar 207. 297.
Beck, David 430.
— Leonhard 130.
Becker, Benno 618.
— Florens Claesz 428.
— Karl 611.
Beckert, Fritz 618.
Bedulla, Girolamo Mazzuola 96.
Beecher, John 628.
Beers, Jan van 654.
Bega, Cornelis Pietersz 371.
Begarelli, Antonio 69.
Begas der Ältere, Karl 610.
— der Jüngere, Karl 595.
— Reinhold 594. 595.
Beham, Barthel 125.
— Hans Sebald 124.
Behr, Georg 107. 403.
Behrens, Peter 590.
Beich, Joachim Franz 416.
Beirlin (Bäuerlein), Hans 112.
Belem, Kloster dos Jeronymos [204.
Belfast, Rathaus 628.
Bellegambe, Jean 195.
Belli, Pasquale 673.
Bellini, Giovanni 58. **76.** 78. 83. 120.
Bellucci, Antonio 255. 470.
Bellver, José, Mariano und Ricardo 682.
Belotti, Giuseppe 432.
Belotto, Bernardo 475. 528. 539.
Beltrami, Luca 674.
Belvoir Castle (Duke of Rutland), Poussin, Sieben Sakramente [280.
Bemmel, Willem van 416.
Bendemann, Eduard 607. 608. 652. 667.
Bendrat, Artur 618.
Bendz, Vilhelm 666.
Benediktbeuren, Klosterkirche, Asam, Fresken aus dem Leben Christi 524.
Benlliure, Mariano 683.
— y Gil, José 686.
Benois, Alexander 692.
Benoni, Giuseppe 233.
Benson, Ambrosius 167.
— Frank W. 646.
Bentheim, Lüder von 405.
Bentley, John F. 627.
Benvenuti, Pietro 678.
Bérain, Jean 257. 261.
Berchem 391. 392. 529.
Berckheyde, Gerrit 377. 413.
— Job 377. 398.
Berecci, Bartolommeo 223.
Berettini da Cortona **229. 248.** 255. 273. 284. 430. 438. 514.
Berg, Claus 220.
Bergamo, Colleonikapelle, Tiepolos Ausschmückung 471.
— San Bartolommeo, Lotto, Altarblatt 83. [blatt 83.
— San Bernardino, Lotto, Altar-
— Santo Spirito, Lotto, Altarblatt 83. [min 149.
Bergen op Zoom, Stadthaus, Ka-
Berger, Jacques 503.
Bergh, Richard 670.
Berghem, Claes Pietersz 376. 416.
Berlage, Hendrik Petrus 656. 660.
Berlin, Alte Münze 583.
— Bauakademie 584.
— Begas, Bismarckdenkmal, Denkmal Wilhelms I., Neptunusbrunnen, Schillerdenkmal 594.
— Börse 586. 588.
— Borsig-Haus 588.
— Brandenburger Tor 514.
— — Schadow, Bildwerke 591.
— Dom, alter 514.
— — Schlüter, Grabmäler Friedrichs I. und seiner Gemahlin 522.
— Dom, neuer 588.
— Dorotheenkirche, Schadow Denkmal des Grafen von der Mark 591.
— Dorotheenstraße, Landhaus von Schlüter 513.
— — — Schlüter, Die vier Weltteile 522.
— Drake, Denkmal Friedrich Wilhelms III. 592.
— Eberlein, Wagnerdenkmal 595.
— Gendarmenmarkt, Kuppelbauten Gontards 514.
— Gnadenkirche 587.
— Hauptwache, neue 584.
— Joachimsthaler Gymnasium, Schadow, Büste des Rektors Meierotto 592.
Berlin, Kaiser Friedrich-Gedächtniskirche 587.
— Kaiser Friedrich-Museum Aertsz, Kreuztragung 172. [240.
— — Algardi, Büste Zacchias
— — Altdorfer, Landschaft mit Satyrfamilie 126.
— — Amberger, Bildnisse Karls V. und Sebastian Münsters 130.
— — Bellegambe, Jüngstes Gericht 195.
— — Boltraffio, Madonna 71.
— — Bordone, Schachspieler 85.
— — Breu, Madonna 130.
— — Brouwer, Mondscheinbild und Hirtenlandschaft 350.
— — Bruyn, Bildnis des Bürgermeisters Johann von Rheidt 145.
— — Burgkmair, Madonna 129.
— — Cano, Heil. Agnes 306.
— — Caravaggio, Liebesallegorien und Matthäus 250.
— — Carracci, Frauenbildnis
— — Cleve, Bildnisse 165. [243.
— — Correggio, Leda 95.
— — Cranach der Ältere, Lukas, Ruhe auf der Flucht 141. Heil. Anna selbdritt 142. Jungbrunnen, Bildnisse Albrechts von Brandenburg 143.
— — Cranach, Hans (?), Apollon und Diana 142.
— — Daucher, Adolf, Halbfiguren vom Chorgestühl der Fuggerkapelle in Augsburg 111.
— — Daucher, Hans, Wettkampf zwischen Dürer und Spengler 112.
— — Dubois, Waldrandbild 372.
— — Dürer, Bildnis Friedrichs des Weisen 119. Madonna mit dem Zeisig 120. Bildnis einer jungen Frau, Stadtbild 121. Bildnisse Muffels und Holzschuhers 122.
— — Franciabigio, Jünglingsbildnis 53. [76.
— — Giorgione, Jünglingsbild
— — Goya, Versammlung des Philippinenrates, Schaukel, Stierkampf 484.
— — Grien, Anbetung der Könige und Kreuzigung 139.
— — Hals, Hille Bobbe 369.
— — Holbein, Bildnis des George Gisze 136. [400.
— — Hooch, Mutter und Kind
— — Jordaens, Wie die Alten sungen, so piepen die Jungen 346.

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Kalf, Stillleben 392.
— — Lebrun, Jabachsches Familienbildnis 284.
— — Leyden, Die Schachspieler und Madonna 168.
— — Lotto, Bildnisse 84.
— — Mabuse, Christus am Ölberg, Madonna und Bildnisse 164.
— — Maes, Äpfel schälende Frau 387.
— — Mazzolini, Werke 92.
— — Meit, jugendlich-männliche Büste 114.
— — Metsys, Cornelis, Landschaft mit Fuhrmann 172.
— — Metsys, Quinten, Madonna und Magdalena 162. [nis 285.
— — Mignard, weibliches Bild-
— — Miranda, Karl II. 314.
— — Mor, Doppelbildnis Utrechter Domherren 175.
— — Murillo, Heil. Antonius und Christkind 317.
— — Ostade, Leiermann 370.
— — Penz, Bildnisse des Ehepaares Schwetzer 124.
— — Piombo, Ritter, Schöne Römerin 58. [71.
— — Preda, Himmelfahrt Christi
— — Rafael, Madonnenbilder 27. Madonna Colonna 28.
— — Rembrandt, Geldwechsler 382. Gruppenbild des Predigers Anslo und einer Trauernden, Selbstbildnis 383. Drohung Simsons, Raub der Proserpina 384. Susanna, Tobias, Vision Daniels 385. Moses, die Gesetzestafeln zerschmetternd, Jakob, mit dem Engel ringend 387.
— — Ribera, Sebastian 253.
— — Reghman, Gebirgslandschaft 379.
— — Romanino, Altarwerk 87.
— — Rubens, Bildnis der Isabella Brant, Schiffbruch des Äneas 336. Dianajagd, heil. Cäcilie 338.
— — — (und van Dyck?) Lazarus 335. [373.
— — Ruijsdael, Flachlandschaft
— — Ruisdael, Bergbach, Blick von den Dünen auf Haarlem, Seestücke, Stadtbilder, Winterlandschaften 375. 376.
— — Sarto, Bildnis seiner Gattin Lucrezia 53.

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Schadow, Denkmäler Zietens und des Alten Dessauers 591. 592. [124.
— — Schäufelin, Abendmahl
— — Segers, Flachlandschaft
— — Sodoma, Caritas 56. [379.
— — Steen, Streit beim Spiel 396. [124.
— — Sueß, Anbetung der Könige
— — Teniers der Ältere, Versuchung des heil. Antonius 348.
— — Teniers der Jüngere, Versuchung des heil. Antonius, Wachtstube mit der Befreiung Petri, Neptun und Amphitrite, Alchimist 350.
— — Terborch, Ärztliche Konsultation, Väterliche Ermahnung 393.
— — Tiepolo, Heil. Agathe 472.
— — Tintoretto, Bildnisse 86.
— — Tizian, Bildnisse der Clarice Strozzi und seiner Tochter Lavinia 82.
— — Van Dyck, Verspottung Christi 339. Beweinung Christi 341. [371.
— — Velde, van de, Kanalbild
— — Vermeer van Delft, Perlenschnur 400.
— — Vermeer der Älteste van Haarlem, Dünenblick über die Haarlemer Ebene 372. [dike 113.
— — Vischer, Orpheus und Eury-
— — Vos, Doppelbildnisse eines Ehepaares und der kleinen Töchter des Malers 346.
— — Vroom, Waldbild 372.
— — Zurbarán, Bonaventura 306. [kirche 587.
— Kaiser Wilhelm-Gedächtnis-
— Königskolonnaden 514.
— Kreuzkirche 587.
— Kunstakademie, ehemalige 514.
— Kunstgewerbemuseum, Lüneburger Silberschatz 113.
— Kupferstichkabinett, Dürer, Drei Landsknechte 118.
— — Grien, Gekreuzigter und Frau mit dem Tode 139.
— — Holbein der Ältere, Hans, Silberstiftzeichnungen 131.
— — Holbein der Jüngere, Hans, Visierungen für Glasbilder 134.
— Leipziger Kolonnaden 514.
— Marienkirche, Quellinus, Wandgrab des Feldmarschalls Grafen Sparre 412.

Berlin, Marienkirche, Schlüter, Kanzel 522.
— Marstall 409.
— — Smids, Hochrelief springender Pferde 412.
— Michaeliskirche 587.
— Münzturm 513.
— Museum, altes 584.
— — Kiß, Amazone auf der Tigerjagd 592.
— — Tieck, Rossebändiger 592.
— — Wolff, Reiterjüngling im Kampf mit einem Löwen 592.
— Museum, neues, Treppenhaus, Kaulbach, Fresken 607.
— Nationalgalerie 584.
— — Begas, Karl, Silen mit dem Bacchusknaben 595.
— — Begas, Reinhold, Merkur und Psyche 594.
— — Böcklin, Pietà, Kreuzesabnahme, Gefilde der Seligen 620. [680.
— — Boldini, Bildnis Menzels
— — Brütt, Fischer mit gerettetem Mädchen 595.
— — Canova, Hebe 467.
— — Carstens, Kartons 600.
— — Catalá, Philipp II. auf seinem Felssitz im Guadarramagebirge 684.
— — Cornelius, Kartons 602.
— — Feuerbach, Gastmahl des Plato, Konzert 612.
— — Fresken aus dem Hause des preußischen Generalkonsuls Bartholdy in Rom 601. [Augenblicke 651.
— — Gallait, Egmonts letzte
— — Gebhardt, Abendmahl, Himmelfahrt Christi 613.
— — Götz, Wasserschöpfendes Mädchen 595.
— — Henneberg, Die Jagd nach dem Glück 611.
— — Hildebrand, Nackter Jüngling, Büsten Böcklins und Pettenkofers 596.
— — Hoff, Taufe im Trauerhaus 613.
— — Klinger, Amphitrite 599.
— — Leibl, Dachauerinnen, Wildschützen, Bildnisse 614. [652.
— — Leys, Dürer in Rotterdam
— — Liebermann, Gänserupferinnen, Flachsscheuer 616.
— — Manet, Unterhaltung im Treibhaus, Landhaus in Rueil 578.
— — Marées, Gemälde 620.
— — Menzel, Gemälde 609.
— — Meunier, Der verlorene Sohn 649.

Berlin, Nationalgalerie, Millet, Novemberabend 576.
— — Overbeck, Kartons zu den Sieben Sakramenten 602.
— — Schadow, Gottfried, Büste der Kronprinzessin Luise, ruhendes Mädchen 592.
— — Schadow, Wilhelm von, Gang nach Emmaus 602.
— — Schirmer, Biblische Doppellandschaften 606.
— — Sorolla y Bastida, Valencianische Fischer, Badestrand von Valencia 686.
— — Thaulow, Novembertag 672.
— — Thoma, Schwarzwald- und Rheinlandschaft 621.
— — Tuaillon, Amazone zu Pferde 598.
— — Uhde, „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast" 617.
— — Zorn, Maja 671.
— Opernhaus 514.
— Parochialkirche 410. [410.
— Rathaus, altes (abgebrochen)
— Rauch, Denkmäler Yorks, Gneisenaus, Blüchers, Scharnhorsts, Bülows, Friedrichs des Großen 592.
— Reichsbank 588.
— Reichstagsgebäude 586. 588.
— Rheingold-Speisehaus 590.
— Sammlung Huldschinski, Piombo, Damenbildnis 58. [liano de' Medici 35.
— — Rafael, Bildnis des Giu-
— Sammlung Kaufmann, Breu, Madonna 130.
— — Brueghel, Schlaraffenland 174. [165.
— — Cleve, Männliches Bildnis
— Schauspielhaus, neues 584.
— Schloß, königliches 105. 408. 513. 584.
— — Cranach, Bildnis Joachims II. von Brandenburg 143.
— — Dusart, Marmorstandbild des Großen Kurfürsten 412. [Delila 382.
— — Rembrandt, Simson und
— — Schadow, Kronprinzessin Luise und ihre Schwester 592. [teile 522.
— — Schlüter, Die vier Welt-
— — Troy, Liebesantrag 454.
— — Watteau, Einschiffung nach Cythera, die französische und die italienische Komödie, Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint 452. 453.
— Schloßbrückengruppen 592.
— Schlüter, Denkmal des Großen Kurfürsten 522.
Berlin, Siegesallee 595.
— Tiergarten, Baumbach, Hasenhetze 595.
— Universität 514.
— Werderkirche 584. [590.
— Wertheimsches Warenhaus
— — Gaul, Bärenbrunnen 598.
— Zeughaus 408. 410. 510. 513.
— — Geselschap, Gemälde 608.
— — Schlüter, Skulpturen 522.
Bern, Dominikanerkloster, Manuel, Totentanz 137.
— Museum, Manuel, Selbstbildnis 137.
Bernabeï, Domenico 178. 179. 185.
Bernardone, Gian Maria 223. 431.
Bernier, Louis 556.
Bernini, Domenico 236.
— Lorenzo 3. **227.** 229. 235. **236.** 239. 240. 241. 242. 261. 262. 263. 270. 273. 327. 436. 465. 514. 519. 520. 521. 542. 559.
— Pietro 236.
Berrejo, Felipe 290. [297.
Berruguete, Alonso **206.** 208. 296.
Bertin, Victor 567. 573.
Bertoldo di Giovanni 15. 214.
Beruete, Aurelio de 684.
Besançon, Kathedrale, Fra Bartolommeo, Altarblatt
— Palais de Justice 189. [25.
— Stadtbibliothek, Gebetbuch Kaiser Maximilians
Beschlagwerk 104. [126.
Besnard, Albert 580.
Beukelaer, Joachim 172.
Beveren, Matthäus van 326.
Bewick, Thomas 625. 637.
Bexley Heath (Kent), Rotes Haus
Beyaert, Henri 647. [628.
Beyeren, Abraham van 397.
Bianchi, Pietro 674.
Bianco, Bartolommeo 233.
Biard, Pierre der Ältere 194. 266.
Bibiena, Alessandro Galli 510.
— Carlo Galli 510.
— Giuseppe Galli 510.
Bidauld, Jean Joseph Xavier 567.
Biedermeierstil 551.
Bièfve, Eduard de 651.
Biermann, Eduard 610.
Bierstadt, Albert 643.
Bigi, Francesco di Cristofano 51. 53. 54.
Bilbao, Benlliure, Standbild des Leutnants Jacinto Ruiz 683.
— Provinzial-Versammlungshaus 681.
— Rathaus, neues 681.
— Santiago-Kirche, Bellver, Santiago zu Pferde 682.
Bilbao, Gonzalo 686.
Bilders, Johannes Warnardus
Binago, Lorenzo 233. [657.
Binche, Schloß 151.
Binck, Jakob 221.
Bindesböll, Michael Gottlieb 661.
Bird, Francis 423.
Birmingham, Galerie, Brown, Abschied von England 635. [635.
— — Hunt, Christus im Tempel
— Philippuskirche 487.
Bisschop, Christoffel 660.
Bissen, Hermann Vilhelm 664. 666.
Bistolfi, Lorenzo 677. [688.
Björck, Otto 671.
Blackburn, Jonathan B. 548.
Blake, William 500.
Blanchard, Gabriel 285.
— Jacques 278. 285.
Blanche, Jacques Émile 580.
Bläser, Gustav 592. 595.
Blay, Miguel 683.
Blechen, Karl 605.
Blenheim, Schloß 422.
Bles, David Joseph 657.
— (met de Bles), Henri (Hendrik) 163. 166. 176.
Bloch, Karl 667. [400.
Bloemaert, Abraham 365. 366.
— Cornelis **153.** 156. **157.** 356. 359. 365.
Bloemen, Jan Frans van 352.
— Peter van 351.
Blois, Schloß 183. 260.
Blom, Fredrik 661.
Blon, Le 450.
Blondeel, Lancelot 150. 156. 167.
Blondel der Ältere, François **262.** 264. 408. 410. 513.
— Henri 555.
Bloomsbury, Georgskirche 422.
Blume, Heinrich 428. 429.
Boberg, Ferdinand 662.
Bocaccino 91.
Boccadoro 178. 179. 185.
Boccini, Giuseppe 674.
Bochmann, Gregor von 613. 687.
Bock der Ältere, Hans 145.
— Theophil de 659.
Böcklin, Arnold 619. 624. 655.
Bocksberger, Hans 146. 147.
Bodt, Jean de 510. 512.
Bockstuyns, Jan Frans 327. 502.
Boffrand, Germain 442. 463. 516. 532.
Bogaert, Martin van 270. 323.
Böhle, Fritz 624. 625.
Boehm, Joseph Edgar 629.
Bohnstedt, Ludwig Franz Karl
Boïto, Camillo 674. [687.
Bokelmann, Christian Ludwig 613.
Bol, Ferdinand **387.** 400. 417.
— Hans 176. [424.
Boldini, Giovanni 680.
Bolgi, Andrea 239. 241.
Bologna, Certosa, Finelli, Büste der Maria Barberini 239.
— Monteverde, Reiterstandbild Viktor Emanuels 677.

Bologna, Neptunsbrunnen 50.
— Palazzo Aguchi 464.
— Palazzo Aldovrandi 464.
— Palazzo Bocchi-Piella 66.
— Palazzo Ercolani, Treppenhalle 464.
— Palazzo Fantuzzi 66.
— Palazzo Magnani, Carracci, Fries mit Romulus und Remus 242.
— Palazzo Malvezzi-Medici 66.
— Palazzo Ranuzzi 66.
— Palazzo Rusconi 464.
— Palazzo Sampieri, Carracci, Decken- und Kaminbilder 242. [Madonna 98.
— Pinakothek, Bagnacavallo,
— — Carracci, Agostino, Heil. Hieronymus und Himmelfahrt Marias 243.
— — Carracci, Ludovico, Predigt des Täufers und Verklärung Christi 243.
— — Guercino, Heil. Wilhelm 246.
— — Rafael, Heil. Cäcilie 36.
— — Reni, Bethlehemitischer Kindermord und Simson 244.
— San Domenico, Michelangelo, Arbeiten am Schrein des heil. Dominicus 16.
— San Luca 464.
— San Paolo, Algardi, Enthauptung des Paulus 239
— San Petronio, Lombardi, Reliefs und Auferstehung 67.
— — Michelangelo, Bronzesitzbild Julius' II. 17.
— — Tribolo, Skulpturen 48.
— San Pietro 463.
— — Bagnacavallo, Gekreuzigter 98.
— Santa Maria della Vita, Lombardi, Tongruppen und Tod Marias 67.
— Universitätshof 66.
Bologna, Giovanni da **50.** 112. 155. 234. 235. 237. 266. 323. 359. 411. 422.
Bolsward, Martinskirche, Kanzel
— Rathaus 355. [360.
— — Portalstandbilder 359.
Bolswert, Boetius und Schelte a
Boltraffio, Antonio 71. [344.
Bonavia, Giacomo 478.
Bonazza, Giovanni 465.
Bonheur, Rosa 575. [632.
Bonington, Richard Parkes 570.
Bonn, Provinzialmuseum, Scorel, Kreuzigung 170.
Bonnard 580.
Bonnat, Léon 571. 672.
Bonnesen, Karl 665.
Bononi, Carlo 250.
Bontemps, Pierre 191.
Bonzi, Pietro Paolo 252.
Boonen, Arnold 507.
Boppard, Pfarrkirche, Hering, Eltzsche Grabtafel 112.
Bordeaux, Museum, Santerre,
— Theater 444. [Köchin 288.
Bordone, Paris 84.
Boreham in Essex, Kirche, Monument des Earl of Sussex 215.
Borglums, Solon H. 642.
Borgo di San Sepolcro, Zocchi, Denkmal Piero della Francescas 677. [tois, Jacques.
Borgognone 71. 73; s. auch Cour-
Borgoña, Felipe Vigarni de 202.
— Juan de 208. [206.
Börjeson, John 665.
Borowikowski, Wladimir 544.
Borreby 217.
Borromini, Francesco **228.** 229. 262. 407. 438. 460. 518.
Borset, François 150.
Bosboom, Johannes 658.
— Symon 361.
Bosch, Hieronymus 173.
Bosio, François Joseph 556.
Bossche, Balthasar van den 504.
Bosse, Abraham 257. 277.
— H. von 687.
Boston, Bibliothek, Abbey, Geschichte des Grals 644.
— — Sargent, Dogma der Erlösung 645.
— Dreifaltigkeitskirche 640.
— — La Farge, Wandschmuck, Glasfenster 644.
— Museum of Fine Arts, Blackburn, Bildnis des Joshua Warner 548.
— — Copley, Bildnis des John Hancock 548.
— — Crawford, Orpheus 641.
— — Stuart, Kniestück des Generals Knox 548.
— — Velázquez, Prinz Baltasar mit seinem Hofzwerg 310.
— Park, Ball, Reiterbild Washingtons 641. [mal 642.
— Saint-Gaudens, Shaw-Denk-
— Sammlung Gardener, Rafael, Bildnis des Gelehrten Inghirami 35.
— — Rembrandt, Landschaftsgemälde 384.
— — Vermeer van Delft, Das musikalische Trio 400.
— Staatshaus 639.
— Warner, Standbilder des Lloyd Garrison und des Generals Devens 641.
Both, Jan 366. 416.
Böttger, Johann Gottfried 520.
Botticelli 11. 636. 679.
Bouchardon, Edmond 445. 532.
— Jacques Philippe 532. 533. 556.
Boucher, François 455. 457. 565.
Bouguereau, William 571.
Boulenger, Hippolyte 654.
Boulin, Sylvanus 322.
Boullogne, Bon 286. 451. 454.
— Louis der Ältere 286.
— Louis der Jüngere 286. 451.
Boulogne, Jean, s. Bologna, Giovanni da.
— Valentin de 277.
Boumann der Ältere, Johann 514.
Bourdais, Jules Désiré 555.
Bourdelle, Émile 564.
Bourdichon, Jean 195.
Bourdin, Michel 266.
Bourdon, Sébastien 283. 430.
Bourguignon, Hubert François 450.
Boussu, Schloß 151.
Bouts, Albrecht 160.
— Dirk 160. 163.
Bowood, Murillo, Bildnis Justino de Neves 317.
— — Rembrandt, Windmühle 386.
— Reynolds, Hoffnung, die die Liebe nährt 493.
Boy, Willem 219. 220.
Boydell, John 498.
Bracci, Pietro 465.
Bracht, Eugen 613.
Braekeleer, Ferdinand de 653.
— Henri de 653.
Bramante, Donato d'Angelo 5. **6.** 10. 15. 23. 26. 30. 32. 37. 38. 39. 46. 61. 64. 65. 71. 256. 257. 694.
Bramantino **71.** 72. 73. 74.
Bramer, Leonard 397.
Brandstrup, Ludvig 665.
Brandt, Joseph von 689.
Brangwyn, Frank William 637.
Braunschweig, Alte Wage 105.
— Gewandhaus 110.
— Herzogliches Museum, Balen, Mannalese 331.
— — Bramer, Jesus im Tempel 397.
— — Braunschweiger Monogrammist, Speisung der Armen 171.
— — Dubois, Waldrand 372.
— — Jordaens, Anbetung der Hirten 346.
— — Knüpfer, Salomon, den Göttern opfernd 366.
— — Molijn, Düne 371.
— — Palma Vecchio, Adam und Eva 78.
— — Rembrandt, Bergabhang 384. Christus als Gärtner, Familiengruppenbild 386.
— — Sandrart, Fischhändlerin 416. [396.
— — Steen, Eheverschreibung

Braunschweig, Herzogliches Museum, Teniers der Ältere, Felsenschloß 348.
— — Vermeer der Älteste van Haarlem, Dünenblick über die Haarlemer Ebene 372. Das Glas Wein 400.
— — Vries, Reiterstatuette des Herzogs Heinrich Julius 411.
— Rietschel, Lessingdenkmal 593.
Braunschweiger Monogrammist [171.
Bray, Salomon de 356.
Breda, Kathedrale, Grabmal des Grafen Engelbrecht II. und seiner Gemahlin 150. 156.
Breda, Karl Frederik von 669.
Brée, Matthias van 651.
Breenbergh, Bartolomäus 378.
Breitner, Georg Hendrik 660.
Bremen, Börse 408.
— Hildebrand, Bismarckdenkmal 597.
— Krameramthaus 406.
— Kunsthalle, Dürer, Austritt, Frauenbad, Trient 118. Stadtbild und Felsenburg 121. [595.
— Maison, Teichmannbrunnen
— Rathaus 405.
— — Reliefverzierungen 412.
— Sammlung Lürman, Rizzo(?), Magdalena 72.
— Tuaillon, Kaiser Friedrich-Denkmal 598.
Brescia, Dom 233.
— Moretto, Kirchenbilder 88.
— Palazzo Tosio, Thorvaldsen, Nacht und Morgen 664.
— Romanino, Altarwerke 87.
— San Giovanni Evangelista, Romanino, Fresken 87.
Breslau, Dom, Cranach der Ältere, Madonna 141.
— — Vries, Vincentiustafel 411.
— Lederer, Fechterbrunnen 598.
— Magdalenenkirche, Rauchmüller, Grabmal Arzats 412.
— Museum, Thoma, Liebesgarten 621.
Breton, Jules 575. 670.
Brett, John 634.
Breu, Jörg 130.
Breydel, Frans und Karel 504.
Brieg, Piastenschloß 103.
Brighton, Unionkirche 627.
Bril, Matthäus 177. 329.
— Paul 177. 280. **329.** 351. 414.
Briseux 513.
Brithdir, Markuskirche 627.
Brixen, Dom, Unterberger, Altarbild des Todes Marias 527.
Broebes, Jean Baptiste 408.
Broeck, Crispian van den 171.
Broggi, Luigi 674.
Brogniart, Alexandre Théodore
Bronzino, Angelo 54. 248. [552.
Brooklyn, Ward, Standbild Henry Ward Beechers 641. [266.
Brosse, Salomon de **258.** 259. 260.
Brou, Saint Nicolas de Tolentin 180.
— — Meit, Grabfiguren des Herzogs Philibert von Savoyen und seiner Gemahlin sowie Liegebild der Margareta von Bourbon und Putten 114. 155.
Brouwer, Adriaen 328. **348.** 350. 351. 370. 437.
Brown, Ford Madox 634. 635.
— Henry Kirke 641.
— John 215.
— Thomas Austen 638.
Bruandet, Lazare 458.
Bruce, William 422.
Bruchsal, Schloß 516.
Brueghel der Ältere, Jan 330. 353. 414.
— (Bruegel, Breughel) der Ältere, Peter **173.** 176. 329. 655.
— der Jüngere, Peter 174.
Brügge, Bahnhof 647.
— Jakobskirche, Blondeel, Altarwerk 167.
— Justizpalast, Schöffensaal, Kamin 150.
— — — Beaugrant, Marmorreliefs und Holzstandbilder 156.
— La Greffe 150.
— Liebfrauenkirche, Blondeel, Madonnenaltar 167.
— — Jonghelinck, Grabmal Karls des Kühnen 156.
— — Michelangelo, Marmor-Madonna 17.
— — Ysenbrant, Schmerzensmutter 167. [167.
— Museum, Blondeel, Lukas
— — Pourbus, Bildnisse des Ehepaares Fernagant 174. [167.
— — Prevost, Jüngstes Gericht
— Ratssaal, Vriendt, Wandbilder aus der Geschichte Flanderns 654.
— Saint Donat 321.
— Vigne, Denkmal für Breydel und de Coninck 648.
— Walpurgiskirche, Quellinus der Ältere, Kanzel 324.
Brüggemann, Hans 115. 413.
Brühl, Schloß 516.
Brüllow, Karl 691.
Brun, Franz 140.
Brunellesco 10.
Bruni, Feodor 691.
Brusasorci 88.
Brush, George de 644.
Brüssel, Alter Hof (Staatsarchiv), Delvaux, Herkules 503.
— Augustinerkirche (Postgebäude) 321.
— Avenue de Longchamp, Häuser van de Veldes 648.
— Beginenkirche 322.
— Belgische Bank 647.
— Besitz des Herrn Cels, Jordaens, Satyr und Bauernfamilie 346.
— Besitz des Herzogs von Arenberg, Hals, Zecher 369.
— — Vermeer van Delft, Mädchenkopf 400.
— Börse 647.
— Botanischer Garten, Treibhäuser 646.
— Brauerhaus 502.
— Fraikin, Egmont und Hoorn 648.
— Galerie Arenberg, Hooch, Zimmerbild 400.
— — Rubens, Selbstbildnis 337.
— Geefs, Standbild des Vesalius 648.
— Hauptfriedhof, Lalaing, Waterloodenkmal 649.
— Haus des Malers Janssen 648.
— Jakobskirche, Poucke, Kanzel 503.
— Jesuitenkirche (nicht erhalten) 320.
— Josephskirche 646.
— Justizpalast 647.
— — Dillens, Gerechtigkeit 649.
— Kathedrale, Arthois, Landschaften 352.
— — Delen, Beichtstühle und Grabmal des Jacques d'Ennetières 327.
— — Duquesnoy, Apostelstandbilder 325.
— — Faid'herbe, Standbilder des älteren Jakobus und des Simon 327.
— — Glasgemälde nach Orley 165.
— — Glasmalereien 159.
— — Quellinus, Madonna 326.
— — Verbruggen, Kanzel 326.
— Königspark 502.
— — Delvaux, Flora und Pomona 503.
— — Duquesnoy, Heil. Magdalena 325.
— Luisenallee, Vinçotte, Pferdebändiger 649.
— Maison du Peuple 648.
— Manneken-Pis 324.
— Markt, Gildenhäuser 323.
— Museum, Aelst, Abendmahl
— — Aertsz, Köchin 172. [166.
— — Bièfve, Kompromiß des niederländischen Adels 651.

Brüssel, Museum, Bouts (?), Himmelfahrt Marias 160.
— — Brouwer, Dünenbild 350.
— — Cluysenaer, Canossa 654.
— — Coello, Fürstenbildnisse 210.
— — Coninxloo, Gemälde 166.
— — David, Ermordung Marats 565.
— — Delvaux, die drei theologischen Tugenden 503.
— — Floris de Vriendt, Jüngstes Gericht 171. [653.
— — Fourmois, Wassermühle
— — Gallait, Abdankung Karls V., Johanna die Wahnsinnige 651.
— — Godecharle, Büsten Napoleons, des Bildhauers Delvaux, des Malers Lens 503. [digt 653.
— — Groux, Trunkenbold, Pre-
— — Guercino, Madonna mit Heiligen 246.
— — Hemmessen, Der verlorene Sohn 171.
— — Herreyns, Anbetung der Könige 504. [648.
— — Hove, Nach der Bastonade
— — Jordaens, Bohnenkönig, Ivo 346. [655.
— — Lalaing, Jäger der Urzeit
— — Lambeaux, La folle chanson, Ringer 649. [504.
— — Lens, Ariadne, Bacchusfest
— — Leys, Wiederherstellung des Antwerpener Gottesdienstes, Die dreißigtägige Messe 652.
— — Luyten, Kampf ums Dasein, Kinder des Meeres 654.
— — Maes, Lesende Frau 387.
— — Mertens, Szene aus Seeland 654.
— — Metsys, Annenaltar, Madonna 162.
— — Meunier, Schlagwetter 649. Reliefs zur „Arbeit", Puddler 650.
— — Molijn, Nächtliches Dorffest 371.
— — Mor, Bildnis des Hubert Goltzius 175.
— — Mostaert (?), Männliches Bildnis und zwei Stifterflügel, Passionsaltar 170.
— — Navez, Athalie 651.
— — Orley, Bildnis des Doktors Zelle, Apostelaltar (Flügel), Prüfungen Hiobs 166. [veldes 651.
— — Pauwels, Die Witwe Arte-
— — Pourbus der Ältere, Bildnis eines rotbärtigen Mannes 175.

Brüssel, Museum, Rousseau, Victor, Demeter 649.
— — Rubens, Himmelfahrt Marias 335.
— — Ruijsdael, Salomon van, Fähre 373.
— — Snyders, Wild und Früchte 344.
— — Stappen, Jüngling mit Degen, schwellende Woge 649.
— — Stobbaerts, Stallbild 653.
— — Struys, Spitzenklöpplerin, Krankenbesuch 654.
— — Teniers der Jüngere, Versuchung des heil. Antonius, fünf Sinne 350.
— — Vigne, Unsterblichkeit, Triumph der Künste 648.
— — Vinçotte, Fassadenflachrelief „Die Musik" 649.
— — Vos, Familiengruppenbildnis 346.
— — Wappers, Aufstandsbild, Karl I. 651.
— — Wauters, Der Wahnsinn Hugo van der Goes' 654.
— — Wildens, Ansicht von Antwerpen 344.
— Nationalbank 647.
— Nordwestviertel, neues, Meunier, Pferdeschwemme 650.
— Notre-Dame-des-Victoires, Beveren, Grabmal des Admirals Claudius von Thurn und Taxis 326.
— — Duquesnoy, Standbild der heil. Ursula 325.
— — Grupello, Grabdenkmal der Gräfin von Thurn und Taxis 326.
— Palais des Beaux-Arts 647.
— Palast des Kardinals Granvella 151.
— Park, Godecharle, Gruppen des Handels und der Künste 503.
— Place du Grand-Sablon, Berger, Brunnen mit allegorischer Gruppe 503.
— Place Royale 502.
— — Simonis, Reiterdenkmal Gottfrieds von Bouillon 648. [502.
— Rue de la Loi, Ständehaus
— — — Godecharle, Giebelrelief
— Rue Royale 502. [503.
— Saint Bavo, Poucke, Petrus u. Paulus, Grabmonument für Gerard van Eersel 503.
— Saint-Jacques-sur-Caudenberg 502.
— — Delvaux, Joseph mit dem Jesusknaben 503.

Brüssel, Saint-Jacques-sur-Caudenberg, Godecharle, Gestalten des Alten und Neuen Testaments 503.
— Statthalterpalais 502.
— Wiertzmuseum 651.
— Zunfthaus zum Schwan 502.
Brütt, Adolf 595.
Bruyn, Bartholomäus 144.
— der Jüngere, Barthel 145.
Bückeburg, Schloßpark, Vries, Adriaen de, Raub der Proserpina, Aktäon 412.
— Stadtkirche 404.
— — Vries, Adriaen de, Taufbecken 411. [585.
Budapest, Nationalmuseum
— — Boltraffio, Madonna 71.
— — Caravaggio, Herrenbildnis 250.
— — Cranach der Ältere, Lukas, Der verliebte Alte, Verlobung der heil. Katharina 142. [77.
— — Giorgione, Jünglingsbild
— — Goya, Scherenschleifer, Wasserträgerin 484.
— — Jordaens, Satyr und Bauernfamilie 346.
— — Murillo, Madonna mit dem Jesusknaben 317.
— — Ostendorfer, Judith 127.
— — Ribera, Marter des Andreas 253.
— — Ruijsdael, Salomon van, Landstraße 373.
— — Tiepolo, Der heil. Jakobus zu Pferde, Heil. Unterhaltung 472.
— — Uhde, Bergpredigt 617.
— Opernhaus 588.
— Pfarrkirche, innerstädtische, Marmoraltäre 223.
— Stephansdom 588.
Buenretiro (bei Madrid), Schloß
Bugiardini, Giuliano 51. [292.
Bulfinch, Charles 639.
Bull, Georg 662.
— Henrik 663.
Bullant, Jean 179. 180. 188.
Bunel, Jacob 199.
Buonacorsi, Filippo 223.
— Piero 33. 59.
Buontalenti, Bernardo 44. 229.
Burghley House 214. [233.
Burgkmair der Ältere, Hans 104. 128. 131.
— der Jüngere, Hans 130.
— Thoman 128.
Burgos, Escala Dorada 202.
— Kathedrale, Becerra, Hieronymus 207. [206.
— — Borgoña, Passionsreliefs
— — Siloe, Grabmal des Bischofs Acuña, Stammbaum Christi 206.

Burgos, Kathedrale, Vierungsturm 202.
Bürkel, Heinrich 610.
Bürklein, Friedrich 586.
Burnacini, Ludovico Ottavio 517.
Burne-Jones, Sir Edward 634. **636.** 637. 678.
Burnitz, Karl Peter 611.
Bury, Schloß 183.
Busch, Wilhelm 625.
Bushnell, John 423.
Busti, Agostino 68.
Butinone 71.
Byström, Anton Niklas 665.

Cabanel, Alexandre 571.
Cabrera, Miguel 546.
Cacciatori, Benedetto 676.
Cadenabbia, Villa Carlotta, Canova, Amor und Psyche 467.
Cadiz, Kapuzinerkirche, Murillo, Vermählung der heil. Katha-
— Kathedrale 478. [rina 317.
— San Miguel, Montañés, Altarwerk 298.
Caen, Hôtel Écoville 185.
— Museum, Sposalizio (nach Rafael) 28.
— Saint Pierre, Chor 179. 181.
Caffieri der Jüngere, Philippe
— Jacques 447. [447.
— Jean Jacques 447.
Cagliari, Benedetto 90.
— Carletto 90.
— Gabriele 90.
— Paolo 52. **88.** 471. 570.
Cagnacci, Guido 247. 413.
Cagnola, Luigi 673.
Cailleteau der Ältere 441.
Caïn, Auguste 559.
Calahorra, Schloß 200.
Calais, Rodin, Denkmal der Geiseln von Calais 563.
Calame, Alexandre 606.
Calandra, Davide 677.
Calcar, Pfarrkirche, Calcar, Darstellungen aus dem Leben Jesu
Calcar, Jan Joest van 144. [144.
Calderari, Ottone 464.
Calderini, Guglielmo 675.
Callot, Jacques 277.
Calvaert, Dionigio 98. 229. 244.
Camarata, Herman Anglada 686.
Cambiaso, Luca 75. 208. 250.
Cambridge (England), Fitz-William-Museum 626.
— King's College 487.
— — Glasgemälde 215.
— — Kapelle 211.
— Senatshaus 487.
— — Nollekens, Standbild des jüngeren Pitt 489.
— Trinity College 211.
— — Bibliothek 420.
— — Roubiliac, Louis François, Standbild Newtons 489.
Cambridge (bei Boston), Sever-Hall und Austin-Hall 640.
Cameron, David Young 638.
Campagna, Girolamo 69.
Campaña, Pedro 208.
Campbell, Colin 487.
Camphausen, Wilhelm 608.
Camphuysen, Raphael 379.
Camuccini, Vincenzo 678.
Canale, Antonio 474. 490.
— Bernardo 474.
Canaletto, s. Belotto, Bernardo und Canale, Antonio.
Candido 146. 405. 411.
Canlassi, Guido 247. 413.
Cano, Alonso **293. 299.** 300. 304.
Canon, Hans 609. [**306.**
Canonica, Luigi 673.
Canova, Antonio 465. **466.** 481. 489. 503. 533. 542. 556. 562. 628. 673. 676. 682.
Cantoni, Simone 464.
Capodimonte, Museum, Camuccini, Tod Cäsars 678.
— — Gemito, Spieler 677.
— — Goya, Karl IV. und Maria Luisa von Spanien 485.
— — Morelli, Bilderstürmer 679.
— — Netti, Gladiatorenkampf 679.
— — Orsi, Parasiten 677.
Cappelen, August 672.
Cappelle, Jan van de 390. 632.
Cappenberg, Kirche, Kreuzigung
Capra, Alvarez 681. [144.
Caraglio, Gian Giacomo 97.
Caravaggio, Michelangelo da 3. **100.** 241. 242. 244. 246. 250. 252. 277. 302. 306. 333. 344. 345. 364. 365. 436. 470.
— Polidoro da 60. 100.
Caravaque, Louis 542.
Carbonel, Alonso 292.
Carbónero, José Moreno 684.
Carcano, Filippo 680.
Cardi, Luigi 229. 248. 252.
Carducho (Carducci), Bartolomé 208. 303.
— Vicencio 303. 304. 314.
Cariani, Giovanni Busi 78. 83.
Caricature 572.
Carlevaris, Luca 474.
Carlone, Carl Antonio 407.
Carlos, Frey 210.
Carlotto 416. 527.
Carlsson, Alexander 665.
Carmona, Luis Salvador 480.
Carnevali, Carl Antonio 407.
Carolsfeld, Julius Schnorr von 601.
Caron, Antoine 196. 198.
Caroselli, Angelo 251.
Caroto, Giovanni Francesco 88.
Carpaccio 85.
Carpeaux, Jean Baptiste 559. 561.
Carpi, Ugo da 97.
Carracci 234. 235. 239. 240. 241. **242.** 246. 247. 248. 249. 250. 251. 285 286.
— Agostino 98. 242. 246. [329.
— Annibale 98. **242.** 245. 246.
— Ludovico 98. 242. [251.
Carracciolo, Giovanni Battista
Carreño de Miranda 314.
Carriera, Rosalba 473.
Carrier de Belleuze 562.
Carrière, Eugène 580.
Carstens, Asmus Jakob 600. 663.
Cartellier, Pierre 556. 557.
Carucci da Pontormo 54.
Casanova, François 458. 544.
— Giovanni Battista 528.
Casas y Novoa, Fernando 476.
Caserta, Königsschloß 463.
Castelfranco, Dom, Giorgione, Madonna 77.
Castelli, Valerio 63. 250.
Castello, Felix 303. 304.
— Giovanni Battista 67.
Castilho, João de 204.
Castillo, Juan del 304. 306. 315.
Castle Howard 422. [164.
— Mabuse, Anbetung der Könige
Català, Luis Alvarez 684.
Cattaneo, Danese 69.
Cavaliere d'Arpino 247. 250.
Cavalieri, Tommaso 23.
Cavallucci, Antonio 469.
Cavazzola, il 88.
Caxés, Eugenio 303. 304.
— José Leonardo 303. 304.
Caylus, Graf 439. 445.
Cazes, Pierre Jacques 454.
Cazin, Jean Charles 562. 572.
Celaya, Karmeliterkirche 546.
Celentano, Bernardo 679.
Celesti, Andrea 255. 470.
Cellini, Benvenuto 49. 68. 190.
Ceppi, Graf Carlo 674.
Ceptowski, Karl 688.
Cercle idéaliste 655.
Cerezo, Mateo 314.
Cerquozzi, Michelangelo **252.** 278. 283. 351.
Cesari, Giuseppe 247. 250.
Céspedes, Pablo de 209.
Cézanne, Paul 578. 579. 580.
Chalgrin, Jean François 552.
Chambers, William 440. 488.
Chambiges, Martin und Pierre
Chambord, Jagdschloß 183. [179.
Champagne, Jean Baptiste de 275. 276. 285.
— Philippe de 276. **283.** 285. 352.
Chantilly, Chatelet 188.
— Carracci, Annibale (?), Venus 244.
— Clouet, Jean (?), Rötel-Bildnisse 198.
— Corneille de Lyon, Bildnisse François' d'Angoulême und Marguerites de Valois 199.

Chantilly, Dürer, Verkündigung (Federzeichnung) 117.
— Gillot, Zeichnungen zu Lamottes Fabeln 451.
— Goujon, Altar aus dem Schlosse zu Ecouen 185. 192.
— Guérin, Ludwig XIV. als Sieger über die Fronde 268.
— Largillière, Bildnisse der Schauspielerin Duclos und der Prinzessin Charlotte Elisabeth 287.
— Rafael, Drei Grazien 26. [267.
— Sarrazin, Denkmal Condés
— Troy, Jean François de, Austernfrühstück 454.
Chantrey, Sir Francis 629.
Chaplain, Jules Clément 562. 564.
Chapu, Henri 560. 561. [457.
Chardin, Jean Siméon 277. 453.
Charenton, Tempel Brosses 258.
Charivari 573.
Charles 689.
Charleston, Michaeliskirche 547.
Charleval bei Andelys, Schloß 188.
Charlottenburg, Mausoleum, Rauch, Grabmal der Königin Luise 592.
— Park, Rauch, Bronze-Viktorien
— Schloß 513. [592.
— Technische Hochschule 588.
Charlottenlund bei Klampenborg 535.
Charlton House in Wiltshire 212.
Charpentier, Alexandre 564.
— François Philippe 450.
Chartres, Kathedrale, Chorschranken, Bildwerke 191.
— Peterskirche, Limousin, Aposteltafeln 198.
Chase, William 643.
Chassériau, Théodore 570.
Château de Mouchin, Gillot, Quacksalberbude 451.
Château d'Eu, Roslin, Herzog von Orléans zu Pferde 533.
Châteaudun, Schloß, Wendeltreppenhaus 183.
Chat noir 581. [421.
Chatsworth (Duke of Devonshire)
— Claude Lorrain, Liber Veritatis 281.
— Rembrandt, Rabbiner 385.
— Reynolds, Herzogin von Devonshire mit Töchterchen 495. [628.
— Westmacott, Zimbelspieler
Chaudet, Antoine Denis 556.
Chaumont, Schloß Karls von Amboise 182.
Chauveau, René und Évrard 431.
Checa, Ulpiano 684.
Chedanne 556.
Cheere, Sir Henry 489.
Chelsea, Kirche, alte, Grabmal Lord und Lady Dacres 214.
Chenonceau, Schloß 183.
Chéret, Jules 581.
Chevalier, Guillaume Sulpice 573.
Chiaravalle (bei Mailand), Bramante, Christus an der Säule 7.
Chiari, Giuseppe 468.
Chiaveri, Gaetano 510
Chicago, Saint-Gaudens, Denkmal Lincolns 641.
Chimenti da Empoli, Jacopo 248.
Chinoiserien 440.
Chintreuil, Antoine 575.
Chodowiecki, Daniel 530. 605.
Christ-Church in Hampshire, Salisbury-Kapelle 213.
Christiania, Johanneskirche 662.
— Kunstmuseum 663.
— Middelthun, Denkmal des Komponisten Kierulf 666.
— Nationalgalerie, Claeis der Ältere, Peeter, Selbstbildnis 167.
— — Josephson, Spanische Schmiede 670.
— — Sinding, Barbarenmutter 665. [666.
— — Vigeland, Höllen-Relief
— Nationaltheater 663.
— Storthingsgebäude 662.
— Universität 661. [427.
Christianstad (Schonen), Kirche
Churriguera, José 288. 294.
Churriguerismus 291. 294. 476.
Ciardi, Guglielmo 680.
Cibber, Cajus Gabriel 422.
Cignani, Carlo 254. 468.
Cigoli 229. 248. 252.
Cima da Conegliano 83.
Cincinnati, Museum, Alexander, Bildnis Rodins 646.
Cini, Giovanni 223. 224.
Cintra, Penha Longa, Kreuzgang 205.
— Schloß, Terrassenportal 205.
Civetta 166.
Civitale, Matteo 68.
Claeis der Ältere, Peeter 167.
Claeson, Aris 430.
Claeß, Pieter 377.
Clagny bei Versailles, Schloß 264.
Clason, Isak Gustav 662.
Claude Lorrain 246. **280.** 329. 366. 415. 492. 630. 631.
Claus, Emile 654.
Clays, Paul Jean 654.
Clementi, Prospero 70.
Cleve der Ältere, Joos van 144.
Clodion 447. [164.
Clodt, Peter 687. 690.
Clouet, François 198.
— Jean 166. 198.
Cluysenger, Alfred 654.
Cobham in Kent, Kamin 214.
Cochin der Jüngere, Charles Nicolas 450.
Cock, Hieronymus 153. 158. 173.
Cockerell, Charles Robert 626.
Cocques, Gonzalez 347. 351.
Codagora, Viviano 469.
Codde, Pieter 370.
Codex Atlanticus 10.
Coeck van Aelst, Peeter 151. 152. 159. **166.** 173.
Coello, Alonso Sanchez 210.
— Claudio 314.
Cogniet, Léon 569. 654. 683.
Coimbra, Santa Cruz, Meister von São Bento, Kreuzigung 210.
— — Nicolas der Franzose und Ruão, Skulpturen in der Kirche 207.
— — Velasco, Ausgießung des Heiligen Geistes 210.
— — und Sé velha 205.
Colcutt, T. E. 627.
Cole, Thomas 643.
Colin, s. Colyn.
Collantes, Francisco 314.
Collot, Marie Anne 542.
Colombe, Michel 190.
Colonna, Vittoria 23.
Colton, William Robert 629.
Colyn (Colin), Alexander 111.
— Jakob 156. [114. 156.
Colyns de Nole, Andreas 324.
— Jean und Robert 324. [74.
Como, Dom, Luini, Altarbilder
— — Porta della Rana 105.
Compiègne, Schloß 444.
Conca, Sebastiano 469. 481.
Conches, Kirche, Glasmalereien
Condivi 6. [197.
Conegliano, Cima da 83.
Coninxloo, Cornelis und Jan van 166. [378. 379.
— Gillis van **177.** 329. 330. 331.
Constable, John 500. 570. 609. **631.** 632.
Constant, Benjamin 572.
Contraposto 300.
Contreras, José und Rafael 681.
Contucci, Andrea 38. **45.** 47. 48. 68. 155. 200. 204. 206. 223.
Cooper, Samuel 424.
Copley, John Singleton 498. 548.
Cordemoy 439. 513.
Cordier, Henri Joseph 559.
Cordova, Kathedrale, Arphe, Custodia 202.
— — Chor- und Altarhauseinbau 202.
— — Cornejo, Chorgestühl 480.
— — Kardinalskapelle, Mora, Heiligengestalten 300.
Corinth, Lovis 614.
Cornaro, Luigi 66.
Corneille, Claude 199.
— de Lyon 199.
Cornejo, Pedro 480.
Cornelisz, Cornelis 176.
— van Haarlem 171.

Cornelius, Peter **601.** 607. 608. 652. 678.
Corot, Camille **573.** 576. 638. 644. 658. 685.
Corradini, Antonio 465.
Correa, Juan 546.
Correggio, Antonio Allegri da 57. 70. 83. **92.** 96. 98. 195. 241. 242. 243. 245. 252. 255. 303. 333. 459. 469. 470. 493. 529. 567. 571.
Corsham Court (Lord Methuen) bei Bath 212.
Cort, Cornelis 243.
Cortese, Jacopo **278.** 286. 417. 425.
Cortlandt Park bei Neuyork, Kolonialmuseum 547.
Cortona, Pietro Berettini da **229.** **248.** 255. 273. 284. 430. 438.
Cortot, Jean Pierre 556. [514.
Coruña, San Martin (San Jorge)
Costa, Lorenzo 90. 92. [294.
Cotman, John Sell 632.
Cotte, Robert de **264.** **440.** 510.
Cottet, Charles 580. [516.
Courbet, Gustave 571. **576.** 579. 580. 620. 622. 644. 668. 692.
Courtens, Frans 655.
Courtois, Guillaume 281.
— Jacques **278.** 286. 417. 525.
Courtrai, Frauenkirche, Van Dyck Kreuzaufrichtung 341.
— Museum, Keyser, Nicaise de, Sporenschlacht 651.
— Rathaus, Kamine 149.
Cousin, Jean 196. 197.
Coustou der Ältere, Guillaume **272.** 427. 445. 536. 537.
— Nicolas 272. 503.
Couture, Thomas **570.** 572. 611. 612. 620. 644. 667.
Covarrubias, Alonso 203. 204.
Coxcyen, Michael van 170. 197.
Coypel, Antoine 285. 286.
— Charles Antoine 450.
— Noël 285. 286. [536.
Coysevox, Antoine **270.** 446. 534.
Cozens, John Robert 500.
Crabeth, Dirk 159.
Craesbeeck, Joos van 350.
Cranach der Ältere, Lukas 140.
— der Jüngere, Lukas 143.
— Hans 142. 143.
Crane, Walter 637.
Crawford, Thomas 641.
Crayer, Kaspar de 345.
Cremona, Dom, Pordenone, Fresken 87.
— — Romanino, Fresken 87.
Crépy-en-Valois, Kirchhof, Barthélomé, Grabmal seiner Gattin 562. [292.
Crescencio, Juan Bautista 291.
Crespi, Giuseppe Maria 254. 470.
Creta bei Pienza, Santa Anna, Sodoma, Fresken 55.
Crome, John 499. 630. 632.
Cronstedt, Karl Johann 532.
Croß, Henri Edmond 582.
Crozat 452.
Cuevas, Pedro de las 314.
Cuijpers, Peter 656.
Cureghem, Rathaus 647.
Custodien 202.
Cuvillié 514. 515.
Cuvilliés, François 443. 510.
Cuyp, Aelbert 400. 499. 630.
— Benjamin Gerritsz 400.
— Jacob Gerritsz 400.
Cuypers, E. 656.
Cuzco, Kathedrale 545.

Dachau, Schloß, Donauer, Gemälde 146.
Dagnan-Bouveret, Pascal 580.
Dahl, Hans 672.
— Johann Christian Claussen 605. 671.
— Michael 490. 533.
— Siegwald 671.
Dahlerup, Jens Vilhelm 662.
Dalbono, Eduardo 679.
Dallin, Cyrus E. 642.
Dalou, Jules 561. 629.
Dalsgaard, Christen 668.
Dance der Ältere und der Jüngere, George 488.
Danckerts de Ry 356.
Danhauser, Joseph 609.
Dannecker, Johann Heinrich 591.
Danti, Vincenzo 45. 48.
Danzig, Rathaus, altes 108.
— Steffensches Haus 110. 413.
— Zeughaus 406.
Dapper 417.
Darmstadt, Besitz des Großherzogs von Hessen, Holbein, Madonna des Bürgermeisters Meyer 134.
— Museum 590.
— — Brueghel der Ältere, Peter, Der Galgen 173.
— — Cranach der Ältere, Lukas, Albrecht von Brandenburg als Hieronymus und Prinzenbildnisse 143.
— — Holbein, Ambrosius, Bildnis eines jungen Mannes 132.
— — Rembrandt, Geißelung Christi 387.
Darthenay 439. [574.
Daubigny, Charles François 573.
Daucher (Dauer), Adolf 111.
— Hans 112.
— Hans Adolf 111.
Daumier, Honoré 573. 581.
David d'Angers, Pierre Jean 557. **558.** 560. 561. 562.
— Jacques Louis 460. 556. **565.** 567. 568. 571. 600. 643. 651. 666. 669. 678. 683.
Davioud, Gabriel 555.
Decamps, Alexandre Gabriel 570.
Defregger, Franz von 613.
Degas, Edgar **579.** 580. 581. 644.
Deglane 555.
Degler, Johann 413.
Degrain, Antonio Muñoz 684.
Deijsselhof, Gerrit Willem 660.
Delacroix, Eugène **568.** 569. 570. 572. 576. 651.
Delamaire 443.
Delaroche, Paul **569.** 570. 575. 611. 613. 644. 651. 683. 684.
Delaulne, Etienne 199.
Delcour, Jean 327.
Delen, Jan van 327.
Delff, Jacob 397.
Delft, Agnetapark, Landhäuser Gugels 656.
— Alte Kirche, Keyzer, Pieter de, Denkmal des Admirals Piet Hein 360.
— — Verhulst, Grabdenkmal des Admirals Tromp 362.
— Neue Kirche, Kanzel 150.
— — Keyzer, Hendrik de, Grabmal Wilhelms des Schweigsamen 359.
— Rathaus, Fassade 357.
— — Mierevelt, Michiel Jansz, Schützenfest 397.
Delgado, Gaspar Nuñez 208. 296.
Delorme (de l'Orme), Philibert 179. **187.** 188. 189. 232. 398.
— Pierre 179.
Delvaux, Laurent 503.
Delville, Jean 655.
Dendermonde, Frauenkirche, Van Dyck, Kreuzigung 341.
Denis, Maurice 580.
Denner, Balthasar 527. 528.
Dente, Marco 60.
Deperthes, Pierre Joseph Edouard 554.
Derand, François 260.
Derkinderen, Anton 660.
Desjardins, Martin 270. 323.
Desportes, François 286.
Detaille, Edouard 572.
Dettelbach am Main, Wallfahrtskirche 404.
Dettmann, Ludwig 618.
Deutsch, Nikolaus 137.
Deventer, Ratsstube, Terborch, Regentenstück 393.
Devéria, Joseph 570.
Dewailly, Charles 552.
Diaz, Diego Valentin 297.
Diderot 440. 449. 455. 457.
Dientzenhofer, Christoph 411.
— Georg 410.
— Johann 411.
— Johann Leonhard 411.
— Kilian Ignaz 411. 518.
Diepenbeeck, Abraham 343.

Dietrich (Dietricy), Christian Wilhelm Ernst 529. [408.
Dietterlein, Wendel 104. **145.** 288.
Dieussart, Carl Philipp 408.
Diez, Robert 595.
— Wilhelm von **613.** 614. 617.
Dijk, J. van 647. [643.
Dijon, Museum, Houdon, Napoleon 448.
— Saint Michel, Fassade 180.
Dill, Ludwig 615.
Dillens, Jules 649.
Dillis, Georg 525.
Döbel, Michael 412.
Dobson, William 424.
Dol, Kathedrale, Giusti, Sarkophag des Bischofs Thomas James 190.
Dolabella, Tommaso 432.
Dolci, Carlo 248.
— Ludovico 101.
Dollmann, Georg von 586. 587. 589. [**245.**
Domenichino **228.** 239. 243. 244.
Domingo, Francisco 685.
Donatello 15. 16. 28. 69. 214. 234. 560. [147.
Donauer der Ältere, Hans 146.
Donaueschingen, Galerie, Holbein der Ältere, Hans, Passionsaltar
Donndorf, Adolf 593. [131.
Donner, Georg Raphael 522.
Donoso, José Ximenes 292.
doradores 295.
Dorbay, François 261. 262.
Dordrecht, Hauptkirche, Terwen, Chorgestühl 150. 156.
— Münze, alte, Portal 151.
— Museum, Quellinus, Büste des Jan de Wit 362.
— Wijnstraat Nr. 70, Lagerhaus
Doré, Gustave 573. [153.
Dorigny, Michel 276. 278.
Dorner der Ältere, Jakob 525.
Dorsch, Ferdinand 618.
Dorsman, Adriaan 358.
Dort, Jakob van 427. 430.
Dortmund, Pfarrkirche, katholische, Dünwege, Altarwerk
— Theater 590. [143.
Dossi, Battista 91.
— Dosso **90.** 92. 98. 170.
Dotti, Carlo Francesco 464.
Dou, Gerard 393. 395. 400.
Douai, Notre-Dame, Bellegambe, Altarwerk 195.
Douffet, Gerard 347.
Doughty, Thomas 643.
Douglas Castle in Schottland 488.
Douwermann, Heinrich 114.
— Johann 114.
Downton Castle, Rembrandt, heilige Familie 385.
Drake, Friedrich 592.
Drege, Hans 109.
Dreher, Richard 625.

Dresden, Akademiebibliothek, Dietterlin, Zeichnungen zu seiner Schrift über die Baukunst 145. [599.
— Albertinum, Klinger, Drama
— — Treppenhaus, Prell, Prometheus, Aphrodite 595.
— — Vries, Adriaen de, Büste Christians II. 411.
— Albertplatz, Diez, Brunnen
— Blockhaus 510. [595.
— Brühlsches Palais 512.
— Brühlsche Terrasse, Schilling, Tageszeiten 593.
— Diez, Gänsedieb-Brunnen 595.
— Dreikönigskirche 512.
— Frauenkirche 512.
— Friedhof, alter katholischer, Permoser, Grabdenkmal des Künstlers 521.
— Friedrichstädter Krankenhaus (Palais Marcolini), Matiello, Neptuns- und Meergöttergruppe 521.
— Große Klostergasse 2: 512.
— Großer Garten, Lustschloß 410.
— Grünes Gewölbe, Permoser, Elfenbeinschnitzwerke 521.
— Hähnel, Körnerdenkmal 593.
— Historisches Museum, Cranach der Jüngere, Bildnisse des Kurfürsten August, der Kurfürstin Anna und ihrer Kinder 143.
— Hofkirche, katholische 510.
— — Matielli, Heiligengestalten 520. [sti 530.
— — Mengs, Himmelfahrt Chri-
— — Permoser, Kanzel 521.
— Hoftheater 586.
— Holländisches (Japanisches) Palais 510. 512.
— Jüdenhof 5: 512.
— Kgl. Gemäldegalerie, Albano, Raub der Proserpina 245.
— — Balen, Ariadne 331.
— — Batoni, Johannes der Täufer in der Wüste, büßende Magdalena 470.
— — Berckheyde, Dam 377.
— — Bles, Landschaft mit Krämer und Affen 164.
— — Böcklin, Pan und Syrinx, Frühlingsreigen, Sommertag, Krieg 619.
— — Bol, Landschaften 176.
— — Bramer, Verspottung 397.
— — Breu, Ursulaaltar 130.
— — Canale, Santi Giovanni e Paolo und Umgebung in Venedig 474. 475.
— — Cano, Paulus 306.
— — Caravaggio, Kartenspieler 250. Sebastian 251.

Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Carducho, Vision des heil. Gonzalo 303.
— — Carracci, Lautenschläger, heil. Rochus und Altartafeln 243.
— — Cavazzola, Männliches Bildnis 88.
— — Claude Lorrain, Flucht nach Ägypten, Meerbucht mit Akis und Galatea 282.
— — Claus, Fähre 654.
— — Cleve, Anbetung der Könige und Bildnisse 164. 165.
— — Conca, Die heil. drei Könige vor Herodes 469.
— — Coninxloo, Landschaft mit Midasurteil 177.
— — Correggio, Madonna mit dem heil. Franciscus 92. Heilige Nacht und Madonna des heil. Georg, Madonna mit dem heil. Sebastian 95.
— — Courbet, Steinklopfer 576.
— — Cranach der Ältere, Lukas, Bildnisse Heinrichs des Frommen und seiner Gemahlin, Martyrium der heil. Katharina 141. Heil. Barbara und heil. Katharina, Adam und Eva 142. Bildnis Heinrichs des Frommen 143.
— — Cranach der Jüngere, Hans, Werke 143.
— — Crespi, Giuseppe Maria, Sieben Sakramente 255.
— — Denner, Bildnis eines alten Herrn 527.
— — Dolci, heil. Cäcilia und Salome 248.
— — Dou, Bildnis von Rembrandts Mutter 393. Ärztliche Untersuchung 394.
— — Dürer, Wittenberger Altar 119. Gekreuzigter 120. Bernhard van Orley 122.
— — Elsheimer, Jupiter bei Philemon und Baucis, Flucht nach Ägypten 414.
— — Engebrechtsen (?), Versuchung des heil. Antonius 168. [252.
— — Feti, Gleichnisse des Herrn
— — Feuerbach, Maria mit dem Kinde 612.
— — Franciabigio, Bathseba 53.
— — Garofalo, Poseidon und Athene 91.
— — Gebhardt, Pflege des heiligen Leichnams, Jakob, mit dem Engel ringend 613.

Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Giorgione, Venus 77.
— — Goyen, Ziehbrunnen, Sommer und Winter 397.
— — Guercino, Evangelistenhalbfiguren 246.
— — Hoff, Des Sohnes letzter Gruß 613.
— — Holbein der Jüngere, Hans, Madonna des Bürgermeisters Meyer (Kopie) 134. Bildnis des Godsalve und seines Sohnes 135. Bildnis des Morette 136.
— — Honthorst, Zahnarzt 365.
— — Jordaens, Darstellung im Tempel, Die Jünger am Grabe des Heilands, Wie die Alten sungen, so piepen die Jungen, Ariadne [346.
— — Kalf, Küchenstück 392.
— — Kauffmann, Angelika, Die verlassene Ariadne, weibliche Bildnisse 525.
— — Keyzer, Thomas de, Reiterbildnis 377.
— — Klinger, Pietà, Quelle 623.
— — Knüpfer, Familienbildnis 366.
— — Krohg, Lotsenboot 672.
— — Laermans, Abendgebet 655.
— — Lairesse, Parnaß 347.
— — Lanfranco, Reue Petri 245.
— — Licinio, Bildnis einer rotgekleideten Dame 87.
— — Liljefors, Fuchs und Schneehase 672.
— — Liotard, Wiener Schokoladenmädchen 459.
— — Lotto, Madonna 83.
— — Maler von Ulm, Hans, Bildnisse 127.
— — Massys, Jan (?), Der Handel ums Huhn 162.
— — Mazzolini, Werke 92.
— — Mengs, Pastellbilder, pfeilschleifender Amor 529.
— — Menzel, Predigt Schleiermachers, Markt von Verona 609. 610.
— — Metsu, Liebespaar beim Frühstück 394.
— — Mieris der Ältere, Frans van, Kesselflicker 395.
— — Monet, Seine-Bild 578.
— — Murillo, Tod der heil. Klara 316. Madonna mit dem Jesusknaben 317. Rodriguez 318.
— — Orrente, Begegnung Jakobs und Rahels 302.
— — Oeser, Gruppenbildnis seiner Kinder 529.

Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Ostade, Adriaen van, Stammtisch in der Dorfschenke, Künstler in seiner Werkstatt, Bauernwirtsstube 371.
— — Palma Vecchio, Die drei Schwestern, Heilige Unterhaltung, Venus 78.
— — Parmeggianino, Erscheinung der Jungfrau über Heiligen, Rosenmadonna 96. [nige 124.
— — Penz, Anbetung der Kö-
— — Pereira, Onophrius 211.
— — Piazetta, Fahnenträger 470.
— — Poussin, Verfolgung der Syrinx durch Pan 280.
— — Raeburn, Bischof Lucius O'Beirne 498.
— — Rafael, Sixtinische Madonna 36.
— — Rembrandt, Bildnis Burggraeffs, Selbstbildnis, Bildnis seiner Gattin, Doppelbildnis des Meisters u. seiner Gattin 383. Simsons Hochzeit, Opfer Manoahs, Raub des Ganymed 384. Der Alte 385. Spätes Selbstbildnis 386.
— — Reni, Christuskopf und ruhende Venus 244.
— — Ribera, heil. Agnes und Diogenes 253.
— — Richter, Überfahrt am Schreckenstein, Brautzug, Junilandschaft mit Regenbogen 604.
— — Roelas, Concepción 304.
— — Romano, Giulio, Madonna mit der Badewanne 59.
— — Rubens, Tugend und Laster, Hieronymus 333. Wildschweinjagd 336. Bathseba 338.
— — Ruisdael, Judenkirchhof 374. Schloß Bentheim, Kloster und Walddorf hinter Dünen, Jagd 375.
— — Ruthart, Kampf zwischen Bären und Hunden 417.
— — Sarto, Opfer Abrahams 53.
— — Schnorr von Carolsfeld, Besuch 603.
— — Seghers, Silbervase 353.
— — Slevogt, Der Ritter und die Frauen 615.
— — Steen, Hagar 396.
— — Strozzi, Baßgeigerin 252.
— — Teniers, Kirmes im Halbmond, Würfler, Versuchung des heil. Antonius, Befreiung Petri, Alchimist 350.

Dresden, Kgl. Gemäldegalerie, Terborch, Dame, die sich die Hände wäscht 393.
— — Theotocopuli, Heilung des Blinden 301.
— — Thiele, Kyffhäuser, Freiberger Bergwerk 529.
— — Thoma, Hüter des Tales, Selbstbildnis 621.
— — Tintoretto, Bildnisse 86.
— — Tizian, Heilige Unterhaltung 79. Zinsgroschen 81. Bildnis der Lavinia 82.
— — Uhde, Geburt Christi, Sommerfrische, Trommler 617.
— — Uitewall, Parnaß 172.
— — Van Dyck, Apostelköpfe, Hieronymus 339. Brustbilder eines älteren Ehepaares, Frau mit goldenen Brustschnüren, Herr, der sich die Handschuhe anzieht, Dame mit Kind 340. Bildnis der Königin Henriette 342.
— — Velázquez, Jägermeister Mateos 310.
— — Vermeer der Älteste van Haarlem, Dünenblick 372.
— — Vermeer van Delft, Kuppelszene 399. Briefleserin 400.
— — Veronese, Familienbild der Cuccina, Hochzeit zu Kana und Anbetung der Könige 90.
— — Vlieger, Seesturm 390.
— — Vogel, Christian Leberecht, Doppelbildnis seiner Söhnchen 530.
— — Vroom, Waldwege 372.
— — Watteau, Liebesfest im Freien, gesellige Unterhaltung 453.
— — Weenix, Giovanni Battista, Hühnerhof 366.
— — Weenix, Jan, Stilleben 367.
— — Wildens, Winterlandschaft 344.
— — Wouwerman, brennende Windmühle 377.
— — Zurbarán, Bonaventura 306.
— Krematorium 590.
— Kupferstichkabinett, Rethel, Zug Hannibals über die Alpen 608.
— Kurländer Palais 512.
— Landgericht 590.
— Landhaus 513.
— Landtagsbau 586. 589.
— Museumsgebäude 586.
— — Hähnel, Julius, Rafaelstatue 593.

Dresden, Oppenheimsches Stadthaus 586.
— Rathaus 589.
— — Wrba, Eselreiter 598.
— Schloß, Bendemann, Wandgemälde im Thron- und Ballsaal 607.
— — Georgsflügel 104.
— — — Georgentor 105.
— — Hof 105.
— — Portal am Jüdenhof 103.
— Schloßwache 585.
— Sophienkirche, Nosseni, Hochaltar 412.
— Villa Rosa 586.
— Zwinger 511.
— — Permoser, Skulpturen 521.
Dreux, Hôtel de Ville 184.
Drontheim, Dom, Michelsen, zwölf Apostel 666.
Drottningholm, Schloß 429.
— — Millich, Apollon, Minerva, Musen 430.
Drouais, François Hubert 459.
Duban, Jacques Felix 553.
Dubbels, Hendrik 391.
Dubois, Ambroise 199.
— Guillam 372.
— Paul 560.
Dubreuil, Toussaint 199.
Dubroeucq, Jacques 151. 155. 324.
Duc, Joseph 554.
— Viollet le 553. 554.
Duca, Ludovico de 111.
Ducerceau, Baptiste Androuet 189.
— Jacques I Androuet 179. 183. 187. **188.** 189. 258.
— Jean I Androuet 259.
Duck, Jakob 370.
Dücker, Eugen 613. 687.
Dughet, Gaspard **280.** 351. 352. 469. 490. 504.
Dujardin, Karel 391. 392.
Dülfer, Martin 590.
Dulwich College bei London, Domenichino, Anbetung der Hirten 246. [Soldaten 254.
— Rosa, Salvator, Spielende
Dumonstier, Daniel 196.
Dunlap, William 549.
Dünwege, Viktor und Heinrich
Dupré, Augustin 561. [143.
— Giovanni 676. 677.
— Guillaume 268.
— Jules 573. 574.
Dupuis, Jean Baptiste Daniel 562. 564.
Duquesnoy, Francesco 235. 239.
— François 323. **324.** 325. 360.
— Hieronymus der Ältere 324.
— Hieronymus der Jüngere 324.
Duran, Carolus 572.
Durand, Asher B. 643.
Düren, Statius von 108.
Dürer, Albrecht 2. 32. 35. 60. 102. 104. 111. **112.** 117. 123. 124. 125. 126. 128. 132. 133. 137. 139. 140. 144. 161. 163. 165. 168. 169. 173. 198. 199. 221. 379. 380. 602. 608.
Dürer, Hans 123. 223. [559.
Duret, Francisque Joseph 556.
Dury, Paul 408.
Dusart, Franz 412.
Düsseldorf, Andreaskirche 404.
— Donndorf, Standbild Peter Cornelius' 593.
— Friedenskirche, Gebhardt, Wandgemälde 613.
— Grupello, Reiterdenkmal Johann Wilhelms von der Pfalz 326. 412.
Duveneck, Frank 643.
Duvet, Jean 199.
Dyce, William 633.
Dyck, Anton van, s. Van Dyck.

Earlom, Richard 500.
East, Alfred 638.
Eastlake, Sir Charles 632.
Eaton Hall bei Chester, Watts, Reiterstandbild des Lupus 629.
Eberlein, Gustav 595.
Ebrach, Kloster 411.
Echave, Baltasar 319.
Echeondia, Julio 683.
Eckersberg, Christoffer Wilhelm
Eckmann, Otto 590. [666. 667.
École des Batignolles 578.
Écouen, Dorfkirche, Glasgemälde
— Schloß, 188. [197.
— — Friese und Kaminbilder
— — Kapelle 180. [196.
Edelfeldt, Albert 688.
Edelinck, Gerard 276.
Edinburg, Kathedrale 627.
— Nationalgalerie, Gainsborough, Mrs. Graham 496.
— — Raeburn, Mrs. Campbell, Wilson neben seinem Pferde, Selbstbildnis 498.
— — Rembrandt, Hendrickje Stoffels im Bett 386.
— — Vries, Adriaen de, Simson und Philister 412.
— — Wilson, Sonnenuntergangslandschaft 493.
— Schützenhalle, Raeburn, Spens als Bogenschütze 498.
— Universität 488.
Edlinger, Johann Georg von 525.
Eeckhout, Gerbrandt van den 387.
Effner, Joseph 511. 515.
Egas, Enrique de 201. 202.
Egeskov 217. 218.
Eggers, Bartholomäus 363.
Egle, Joseph von 588.
Ehrenfried, Theophil 115.
Ehrenstrahl 430. 533.
Eichstätt, Dom, Hering, Loy, Altar und Grabsteine 112.
Eiffel, Gustave 555.
Eigtved, Niels (Nicolai) Mathiesen 534. 535. 536.
Eindhoven, Kirche 656.
Eisen, Charles 450.
Eisenberg, Schloß 409.
Eisenlohr, Friedrich 585.
Elbier 618.
Eldh, Karl Johan 665.
Elias, Nikolas 377. 388.
Elle, Ferdinand 279.
Elliger der Ältere, Ottomar 430.
Elmes, H. L. 626.
Elsheimer, Adam 281. **364.** 365. 366. 378. 393. 396. 397. 413. **414.** 418.
Ely, Kathedrale, Grabkapelle des Bischofs West 213.
Emden, Hauptkirche, Grabmal Ennos II. 115.
— Rathaus 108.
Eméric-David 553.
Empirestil 551.
Empoli, Jacopo Chimenti da 248.
encarnadores 295.
Encke, Erdmann 595.
Ende, Hans am 618.
— Hermann 586.
Engebrechtsen (Engelbrechtsen), Cornelis 167. 169.
Engel, Karl Ludwig 687.
Engelhardt, Hans 107.
Enguerrand le Prince 197.
Enkhuizen, Kirche, Deckengewölbe-
— Rathaus 358. [bild 160.
— Münze 355.
Ennery, Kirche 181.
Ensisheim im Elsaß, Rathaus 104.
Ensor, James 655.
Eosander, Johann Friedrich Freiherr von 513.
Erfurt, Rathaus, Janssen, Peter, Darstellungen aus der Geschichte Erfurts 608.
Ericsson, J. E. 665.
Eriksberg, Schloß 429.
Eriksen, Vigilius 542.
Erlangen, Universitätssammlung, Dürer, Selbstbildnis 118.
Erler, Fritz und Georg 618.
Erler-Samaden, Erich 618.
Erlwein, Hans 590.
Ermels, Johann Frans 416.
Ermont, Kirche 556.
Eroli, Erulo 679.
Ertvelt, van 352.
Eskorial 204.
— Amtshäuser und Pfarrkirche im Escorial de Abajo 289.
— Bibliothek, Tibaldi und Carducci, Bartolommeo, Fresken 208.
— Eingangshalle, Monegro, Laurentius 296.
— Kirche, Navarrete, sechs Apostelpaare 209.

Eskorial, Kirche, Obergeschoß der Schauseite, Monegro, Königsstandbilder 296.
— Pantheon 291.
— — Theotocopuli, heil. Mauritius und Vision Philipps II. 302.
— Tintoretto, Fußwaschung 85.
— Velázquez, Rock Josephs 309.
Essen, Stiftskirche, Bruyn, Altartafeln 144.
Estilo grotesco 202.
Estofadores 295.
Ettal, Kloster, Knoller, Altarbild, Kuppelgemälde 528.
Etty, William 632.
Eugen, Prinz von Schweden 671.
Evenepoel, Henri 655.
Everdingen, Allaert van **372.** 374. 379. 610.

Fabris, Emilio de 674.
Fabritius, Karel 388. 398. 399.
Faes, Peter von der 287. 413. **423.** 424.
Fagerlin, Ferdinand Julius 670.
Fahnen 104.
Faid'herbe, Henri und Antoine 327.
— Jan Lucas 327.
— Lucas 321. 327. 502.
Fain, Pierre 179.
Falat, Julian 689.
Falcone, Aniello 253. 542. 687.
Falconet, Etienne Maurice 446.
Falconetto, Giovanni Maria 66.
Falens, Karel van 504.
Falguière, Jean-Alexandre Joseph 560.
Famagusta auf Cypern, Königspalast, Renaissanceflügel 222.
Fancelli, Domenico 200. 206.
— Giacomo Antonio 239.
Fanelli, Francesco 422.
Fansaga, Cosimo 230.
Farinati, Battista 89.
— Paolo 90.
Fattore, Bartolommeo del 5. 6. **24.** 28. 51. 52. 55. 70. 248.
— il 32. 33. 34. 59.
Favretto, Giacomo 679.
Fearnley, Thomas 671.
Federighi 224.
Fedi, Pio 676.
Fedotow, Paul 691.
Feldkirch, Pfarrkirche, Huber, Wolf, Beweinung Christi 126.
Félibien 285.
Fellner 589.
Fenault, Guillaume 179.
Fernandez, Luis 304.
— Vasco 211.
— s. auch Hernández.
Ferrara, Ateneo, Dossi, Dosso, Altarwerk 90.
— — Garofalo, Andachtsbilder 91.
— Dom, Garofalo, Andachtsbilder 91.
Ferrara, San Paolo, Scarsellino, Himmelfahrt Marias 92.
Ferrari, Ettore 677.
— Francesco Bianchi 92.
— Gaudenzio (Vinci) 73. 74.
Ferrata, Ercole 239. 240.
Ferri, Ciro 255.
Ferrucci, Andrea 47.
Ferstel, Heinrich von 587. 588.
Feselein, Melchior 127.
Feti, Domenico 252.
Feuerbach, Anselm 612.
Fiammingo, Giovanni 98. 229. 244.
Fiesole, Antonio da 223. 321.
— Giovanni da 68.
— Girolamo da 24. 190.
Figaro 581.
Figueras, Juan 682.
Figueroa, Antonio Matias de 476.
— Leonardo de 476.
Finelli, Carlo 676.
— Giuliano 239.
Fiorentino, Domenico 191.
— Rosso 53.
Fischer, Johann Bernhard 517.
— Joseph Emanuel 518.
— Karl von 583.
— Theodor 590.
Fixin-les-Dijon, Rude, Bronzedenkmal Napoleons 557.
Flagg, Ernest 640.
Flandes, Juan de 208.
Flandrin, Hippolyte 570.
Flaxman, John **489.** 500. 604. 629. 682.
Flémalle (Flémal), Bartholet 347.
Flettner, Peter 103. 104. 113.
Fliegende Blätter 625.
Flinck, Govert 387. 413. 417.
Florenz, Akademie, Albertinelli, Dreieinigkeit und Verkündigung 51.
— — Fra Bartolommeo, Vision des heil. Bernhard 25.
— — Michelangelo, David, Matthäus 16. 17.
— — Mussini, Eudoros 678.
— — Verrocchio, Taufe Christi mit Engel Leonardos 11.
— Apostelkirche, Rovezzano, Sarkophag des Altoviti 47.
— Baptisterium, Danti, Enthauptung des Täufers 48.
— — Hochaltar, Ticciati, Glorie Johannes des Täufers 465.
— — Rustici, Predigt des Täufers 47.
— — Sansovino, Andrea, Taufe Christi 45.
— Bartolini, Demidoff-Denkmal 676.
— Biblioteca Laurenziana 23.
— Buonarotti-Haus, Michelangelo, Kentaurenkampf, Madonna an der Treppe 16.
— Carminekirche, Foggini, Grabmal Corsinis 240.
Florenz, Dom 674.
— — Michelangelo, Grablegung 22.
— — Sansovino, Jacopo, Jakobus 47.
— — Tribolo, Jakobus 48.
— Giardino Boboli, Brunnen Giovanni da Bolognas 50.
— Loggia de' Lanzi, Bologna, Herkules und Nessus, Raub der Sabinerinnen 50.
— — Cellini, Perseus 49.
— — Fedi, Raub der Polyxena 676.
— Markuskirche, Fra Bartolommeo, Altarblatt 25.
— Markusmuseum, Pontormo, Bildnis Herzog Cosimos 54.
— Mediceerkapelle, Benvenuti, Kuppel-Fresken 678.
— — Montelupo, heil. Damian 48.
— — Montorsoli, heil. Cosmas 48.
— Nationalmuseum (Bargello), Bandinelli, Adam und Eva 49.
— — Bernini, Büste der Buonarelli 237.
— — Bologna, Giovanni da, Merkur, Sieg 50.
— — Cellini, Büste Cosimos I. 49.
— — Michelangelo, Bacchus 16. Madonna mit den beiden Knaben 17. Sieg 20. Brutus 22.
— — Rovezzano, Reliefs vom Grabmal des heil. Gualberto 47.
— — Sansovino, Jacopo, Bacchus 47.
— — Tacca, Büste Ferdinands I. 235.
— Ognissanti, Manozzi da San Giovanni, Giovanni-Fresken im Kreuzgang 248.
— Palazzo Bartolini 39.
— Palazzo Capponi 230.
— Palazzo Gondi, bildnerischer Schmuck 45.
— Palazzo Nonfinito 44.
— Palazzo Pandolfini 32.
— Palazzo Pitti, Decke 229.
— — Gartenseite 44.
— — Allori, Judith und Opfer Abrahams 248.
— — Bandinelli, Bacchus 49.
— — Bartolini, Pietà 676.
— — Fra Bartolommeo, Altarblatt 25. Beweinung Christi, Der Auferstandene zwischen den Evangelisten, heil. Markus 26.
— — Benvenuti, Fresken 678.
— — Bronzino, Bildnis Cosimos I. 54.
— — Canova, Venus Italica 468.
— — Carracci, Agostino, Fluß- und Berglandschaft 243.

Florenz, Palazzo Pitti, Carracci, Annibale, Christus auf Himmelswolken 243.
— — Cigoli, Berufung Petri 248.
— — Cortona, Pietro da, Wand- und Deckenbilder 248.
— — Dupré, Giovanni, Kain, Abel 676.
— — Dürer, Adam und Eva 122.
— — Ferri, Deckenfresken im Apollosaal 255.
— — Franciabigio, Jünglingsbildnis, Verleumdung des Apelles 53.
— — Ghirlandajo (?), Goldschmied 51.
— — Giorgione, Musizierende Geistliche 77.
— — Guercino, Tabitha 246.
— — Manozzi da San Giovanni, Jagdgesellschaft 248.
— — Monaca 51.
— — Murillo, Madonna mit dem Jesusknaben 317.
— — Penni, Madonna dell' Impannata 59.
— — Piombo, Martyrium der heil. Agathe 58.
— — Rafael, Bildnisse eines Ehepaares, Donna Gravida, Madonna del Granduca 28. Madonna del Baldacchino 29. Bildnis Julius' II., Madonna della Sedia 31. Donna Velata, Leo X. und die Seinen 35.
— — Rosselli, Matteo, David 248.
— — Rubens, Die vier Philosophen 336. Odysseelandschaft 338.
— — Ruthart, Edelhirsch, von einem Leoparden zerrissen 417.
— — Sarto, Gemälde 52. Jünglingshalbfiguren 53.
— — Tintoretto, Bildnisse 86.
— — Tizian, Engländer 82.
— — Van Dyck, Marienkopf 340. Bildnis des Kardinals Bentivoglio 341.
— Palazzo Ranuccini 229.
— Palazzo Riccardi, Giordano, Deckenmalerei 255.
— Palazzo Uguccioni 40.
— Palazzo Vecchio, Bandinelli, Herkules und Kakus 48.
— — Bologna, Reiterstandbild Cosimos I. 50.
— Piazza dell' Annunziata, Bologna, Reiterstandbild Ferdinands I. 50.
— Piazza della Signoria, Ammanati, Neptunsbrunnen 49.
— Ponte della Trinità 44.

Florenz, Salvi-Kirche, Sarto, Abendmahl 52.
— San Lorenzo, Fassade 19.
— — Fürstenkapelle 230.
— — Neue Sakristei 20.
— — — Michelangelo, Grabmäler von Giuliano und Lorenzo Medici, Madonna zwischen Cosmas und Damianus 20. 21.
— Santa Annunziata, Sarto, Fresken und Madonna del Sacco 52.
— Santa Croce, Canova, Denkmal Alfieris 468.
— — Foggini, Grabmal Galileis 240.
— Santa Maria Novella 40.
— Santa Trinità, Sangallo, Giuliano da, Grabmäler der Sassetti 45.
— Scalzo, Franciabigio, Fresken [53.
— — Sarto, Fresken 52.
— Servitenhof, Franciabigio, Fresken 53.
— Uffizien 44. [51.
— — Albertinelli, Heimsuchung
— — Baroccio, Madonna del Popolo 58.
— — Fra Bartolommeo, Federzeichnungen, Jüngstes Gericht 24.
— — Bles, Berglandschaft 164.
— — Bordone, Bildnisse 85.
— — Bramante, Federzeichnung 10.
— — Bronzino, Bildnis der Gemahlin Cosimos I., Bildnis einer Witwe, Christus in der Vorhölle 54.
— — Caravaggio, Selbstbildnis 250.
— — Chimenti da Empoli, heil. Ivo 248.
— — Cigoli, heil. Lorenz 248.
— — Correggio, Maria, ihr Kind verehrend, Ruhe auf der Flucht 94.
— — Cranach, „Selbstbildnis" 143.
— — Dürer, Bildnis seines Vaters 119. Anbetung der Könige 120.
— — Franciabigio, Madonna am Brunnen 53.
— — Ghirlandajo (?), Verkündigung, Wunder des heil. Zenobius 51.
— — Giorgione, Bild aus der Geschichte Moses' und Salomos 77.
— — Holbein, Bildnis des Southwell 136.
— — Leonardo da Vinci, Anbetung der Könige 11.

Florenz, Uffizien, Manozzi da San Giovanni, Künstlerschmaus 248.
— — Mazzolini, Werke 92.
— — Michelangelo, Madonna 17.
— — Parmeggianino, Bildnisse 96.
— — Peruzzi, Baupläne 38.
— — Piombo, Fornarina 58.
— — Rafael, Madonna mit dem Stieglitz, Selbstbildnis 28. Bildnis Julius' II. 31.
— — Rembrandt, Selbstbildnis 383.
— — Rubens, Bilder aus dem Leben Heinrichs IV. von Frankreich, Selbstbildnis 336. Bildnis der Isabella Brant 337.
— — Sangallo, Handzeichnungen 37.
— — Sarto, Gemälde 52. Jünglingshalbfiguren 53.
— — Segers, Herkules, Berglandschaft 379.
— — Sodoma, heil. Sebastian 55. [der 82.
— — Tizian, Flora, Venus-Bil-
— — Van Dyck, Herkules am Scheidewege 341.
— — Vasari, Lorenzo und Alessandro de' Medici 54.
— Via Lamberti, Wohnhaus Cesare Spighis 674.
— Villa Lazzari 674.
Floris, Cornelis 115. **152.** 153. **156.**
— Jakob 152. [170. 220. 320.
— de Vriendt, Frans 157. 170.
Floßmann, Joseph 597.
Flötner, Peter 103. 104. 113.
Flower, Bernard 215.
Fogelberg, Bengt 665.
Foggini, Giovanni Battista 240.
Foley, John Henry 629.
Foligno, Dom 38. 40.
Fontaine, Pierre François 552. 553. 646.
Fontainebleau, Saint Saturnin, [Kapelle 181.
— Schloß 184.
— — Ballsaal 187.
— — Beratungssaal, Boucher, vier Jahreszeiten 456.
— — Galerie Franz' I., Rossi, Gemälde 195.
— — Galerie Heinrichs II., Primaticcio, Wand- und Deckengemälde 196.
— — Maindron, Genovefa 557.
— — Tapeten aus der Geschichte Psyches 159.
— — Teppiche mit den Jagden Maximilians 159.
— — Ulysses-Galerie Primaticcios 196.
— — Zimmer des Königs, Primaticcio, Gemälde 196.

Fontana, Baldassare 431.
— Carlo **229.** 292. 478. 487.
— Domenico **43.** 61. 98. 225. 226.
— Giovanni 43.
— Prospero 98. 242.
Forain, Jean Louis 581.
Ford, E. Onslow 629.
Forest Brush, George de 644.
Forlì, Dom, Cignani, Fresken mit der Himmelfahrt Marias 254.
Forlì, Melozzo da 255.
Forment, Damian 206.
Formigine, Andrea da 66.
Fortuny, Mariano 685.
Fosse, Charles de la 285.
Fouquet, Jacques 431.
Fourmois, Théodore 653.
Fracanzani 253. 254.
Fragiacomo, Pietro 680.
Fragonard, Jean Honoré 457.
Fraikin, Charles Auguste 648.
Frampton, George 629.
Français, Louis 575.
Francavilla (Francheville), Pietro 50. 266.
Francesca, Piero della 6.
Franceschini, Marcantonio 254. 468. [villa.
Francheville, Pierre, s. Franca-
Franchi, Alessandro 678.
— Giuseppe 466.
Francia 27. 53. 60. 98. 602.
Franciabigio 51. 53. 54.
Francisco Bautista, Fray 290.
Francisque 276. 283. 352.
Francke, Paul 402.
Francken, Ambrosius 171.
— I, Frans, Hieronymus 171.
Franco, Giacomo 674.
Francucci da Imola 98.
Franeker, Rathaus 154.
Frankfurt a. M., Besitz der Familie Rothschild, Jamnitzer, Tafelaufsatz 113.
— Bethmanns Museum, Dannecker, Ariadne 591.
— Bibliothek, Marchesi, Goethebüste 676.
— Gutenbergdenkmal 687.
— Katharinenkirche 409.
— Leonardikirche, Holbein der Ältere, Hans, Gemälde 131.
— Opernhaus 588.
— Sammlung Holzhausen, Uffenbach, Klagende Maria 414.
— Schwanthaler, Goethedenkmal 594.
— Städelsches Institut, Brouwer, Kneipszenen 349. Operationsbilder 350.
— — Cleve der Ältere, Joos van, Beweinung Christi 165.
— — Cornelius, Zeichnungen zu Goethes „Faust“ 602.
Frankfurt a. M., Städelsches Institut, Cranach, Annenaltar der Marienkirche zu Torgau 141.
— — Elsheimer, Opfer von Lystra, Jugend des Bacchus 414.
— — Grien, Himmlische und und irdische Liebe 139.
— — Meister von Frankfurt, Kreuzigungsaltar 165.
— — Metsys, Quinten, Mann mit der Brille 162.
— — Müller, Viktor von, Hamlet am Grabe der Ophelia 620. [Religion 602.
— — Overbeck, Triumph der
— — Rembrandt, Bildnis der Frau Burggraeff 383. Blendung des Simson 384.
— — Schwind, Sängerkrieg 606.
— — Sodoma (?), Bildnis einer grüngekleideten Dame 57.
— — Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm, Goethe in Italien 527.
— — Veit, Fresken 603.
— — Velázquez, Bildnis der Infantin Marguerite 312.
— Städtisches Museum, Grünewald, Heiligengestalten 138.
— — Holbein der Ältere, Hans, Gemälde 131.
— — Uffenbach, Himmelfahrt Marias 414.
Franquart, Jacques **320.** 321. 322. 323. [(Borghese) 42.
Frascati, Villa Aldobrandini
Frecherus, Daniel 432.
Frédéric, Léon 654.
Frederiksborg, Schloß 426.
— — Hof, Vries, Adriaen de, Neptunsbrunnen 427.
— — Kirche, Bloch, Begegnung Marias mit Elisabeth 668.
— — Binck, Jakob, Bildnisse der Brigitte und des Albrecht Giöe 221. [Vedes 221.
— — Gemperlin, Bildnis S.
Freiberg, Dom, Fürstenkapelle 103. [Moritz 115.
— — Grabmal des Kurfürsten
— — Permoser, Grabmal der Kurfürstin Sophie 521.
Freiburg i. B., Münster, Glasmalereien 116.
— — Grien, Hochaltar 139.
— Privatbesitz, Grünewald, Gründung der Basilica Santa Maria maggiore 139.
Freiburg, Jörg von 426.
Freilichtmalerei 577.
Frémiet, Emmanuel 559. 560. 629.
Freminet, Martin 199.
French, Daniel Chester 642.
Freudenstadt (Schwarzwald) 403.
Freund, Hermann Ernst 664.
Frey, Dionys 411.
Fridericia, Bissen, Denkmal des Landsoldaten 665.
Friedrich, Kaspar David 604.
— Nikolaus 598.
Friedrichsstadt, Kirche, Ovens, Beweinung Christi 417.
Fries, s. Vries.
Frisoni, Donato Giuseppe 510.
Frittenporzellan 519.
Frölich, Lorenz 667.
Fromentin, Eugène 570.
Fuga, Ferdinando 461.
Füger, Heinrich 528.
Führich, Joseph 601. 604.
Fulda, Dom 411. [222.
Fünfkirchen, Dom, Marmoraltäre
Fungai, Bernardino 54.
Furini, Francesco 248.
Furnes, Châtellenie (Justizpalast) 322. [414.
Fürstenberg, Theodor Kaspar von
Fueßli (Fuseli), Heinrich **499.** 500.
Fyt, Jan 352. [525. 652.

Gabriel, Jacques Ange 444. 534.
— Jacques Jules 442. [540.
— Paul Joseph Constantin 659.
Gabrieli, Gabriele 510.
Gagini, Antonello 99.
— Pace 200.
Gaillard, Ferdinand 573.
Gaillon, Schloß 179. 183.
Gainsborough, Thomas **495.** 497. 499. 548. 669. 670.
Gainza, Martin de 203.
Galilei, Alessandro 461.
Gallait, Louis 651.
Galle, Cornelis 276. 344.
— Philipp 153. 158.
Gallegos, Fernando 208.
— José 686.
Gallén, Axel 688.
Garcia, José 685.
— Manuel 685.
Gargiulio, Domenico 254.
Garnier, Charles 555.
Garofalo, Benvenuto Tisi da 91.
Gärtner, Friedrich von 585. 586.
Gaspard, Jules 650.
Gassel, Lukas 166.
Gasser, Hans 594.
Gatschina, Schloß 541.
Gau, Franz Christian 553. 586.
Gauermann, Friedrich 610.
Gauguin, Paul 580.
Gaul, August 598.
Gavarni, Paul 573. [687.
Gebhardt, Eduard von 612. 617.
Gedon, Lorenz 586. 589.
Geefs, Joseph und Willem 648.
Gelder, Aert de 387. 400. 506.

Gélée, Claude 246. **280.** 329. 366. 415. 492. 630. 631.
Gelton, Toussaint 428. 431.
Gemito, Vincenzo 677.
Gemperlin, Tobias 221.
Genelli, Buonaventura 601. 604.
Genf, Bibliothek, öffentliche, Lewitzki, Bildnis Diderots 543.
Genga, Girolamo 39.
Gent, Fischmarkt, Portal 323.
— Justizpalast 646.
— Krautstaden, Kornmesser-Haus 323. [digung 504.
— Michaeliskirche, Lens, Verkün-
— — Van Dyck, Kreuzigung 341.
— Museum, Lagae, Die Sühne 649.
— — Struys, Hoffnungslos 654.
— — Verhaghen, Darstellung im Tempel 504.
— Peterskirche 321.
— Rathaus 149.
— Saint Bavo, Berger, Grabmal des Bischofs de Smet 503.
— — Delcour, Grabmal des Bischofs d'Allamont 327.
— — Delvaux, Kanzel 503.
— — Duquesnoy, Grabmal des Bischofs Triest 325.
— — Pauwels, Rombout, Grabmal des Bischofs Maes 325.
— — Verbruggen, Hochaltar 326.
— Universität 646.
— — Cluysenaer, Wandbilder
Gentil, François 191. [654.
Gentileschi, Artemisia 250.
— Orazio 250.
Gentz, Heinrich 583.
— Karl Wilhelm 611.
Genua, Albergo de' poveri, Puget, Unbefleckte Empfängnis 273.
— Börse, Vela, Cavour 677.
— Carlo Felice-Theater 673.
— Dogenpalast 464.
— Dom, Johanneskapelle, Altartabernakel 68.
— — — Marmorstandbilder Civitales und Andrea Sansovinos 68.
— — Sansovino, Andrea, Johannes der Täufer und Madonna 46.
— Friedhof, neuer 673.
— Hafenbauten 62.
— Königl. Palast, Van Dyck, Gekreuzigter 340.
— Madonna della Vigne 67.
— Montorsoli, Kolossalstatue Andrea Dorias 68.
— Oratorio di San Filippo Neri, Puget, Madonna 273.
— Palazzo Andrea Doria 66.
— — Fiesole, Skulpturen 68.
Genua, Palazzo Andrea Doria, Vaga, Grotesken 59.
— Palazzo Balbi Senarega 233.
— — Cleve der Ältere, Joos van, Heilige Familie 165.
— Palazzo Bianco, Aertsz, Köchin 172. [Jenner 677.
— — Monteverde, Giulio, Dr.
— — Van Dyck, Zinsgroschen, Maria mit dem Kinde 340.
— Palazzo Brignole Sale, Bordone, Paris, Bildnisse 85.
— Palazzo Cambiaso 63.
— Palazzo Cataldi-Carega 63.
— Palazzo Centurione (del Podestà) 67.
— Palazzo Doria-Tursi (Stadthaus) 67. [233.
— Palazzo Durazzo Pallavicini
— — Van Dyck, Bildnisse der Marchesa Durazzo mit ihren Kindern, der drei Kinder mit ihrem Hündchen, des Knaben mit dem Papagei 341.
— Palazzo Imperiali 67.
— Palazzo Lercari 63. [nen 460.
— Palazzo Rossi, Saaldekoratio-
— — Strozzi, Köchin 252.
— — Van Dyck, Reiterbildnis Brignoles, Bildnisse der Geronima Brignole Sale mit ihrer Tochter, des Paolo Adorno und eines jungen Mannes 340.
— Palazzo Spinola 63.
— — Cambiaso, Selbstbildnis 75.
— San Carlo, Algardi, dekorative Bildwerke 240.
— San Matteo, Montorsoli, Bildwerke 48. Pietà und andere
— San Siro 67. [Bildwerke 68.
— Santa Annunziata 67.
— Santa Maria di Carignano 64.
— — Cambiaso, Grablegung 75.
— — Puget, heil. Sebastian und heil. Ambrosius 273.
— Santa Maria di Castello, Sacchi, Dreiheiligenaltar 75.
— Santa Maria di Rimedio 233.
— Sant' Ambrogio, Reni, Himmelfahrt Marias 244.
— — Rubens, Beschneidung Christi 333.
— Sant' Antonio Abate 233.
— Santo Stefano, Piola, Abendmahl 255.
— — Romano, Giulio, Steinigung des Stephanus 59.
— Strada nuova (Via Garibaldi) 62. [kolleg) 233.
— Universität (vormals Jesuiten-
— Via Balbi 233.
— Via nuovissima 233.
— Villa Pallavicini 63.
Georgi, Walter 618.
Gérard, François 566.
— Jean Ignace Isidore 573.
Gerhard, Hubert 411.
Géricault, Theodore 568.
Gérôme, Jean Léon **570.** 644. 684. 686.
Gesellius, Hermann 687.
Geselschap, Friedrich 608.
Geßner, Salomon 525.
Geyger, Ernst Moritz 598. 625.
Gherardo dalle Notti **365.** 396. 415. 423.
Gherards der Ältere und der Jün-
Ghiberti 234. [gere, Marcus 216.
Ghirlandajo, Domenico 13. 15. 51.
— Ridolfo 51. 215. [208.
Ghisi, Giorgio 97.
Ghisolfi, Giovanni 254.
Giampietrino 72.
Giaquinto, Corrado 481.
Gibb 547.
Gibbons, Grinling 423.
Gibbs, James 487.
Gibson, John 628.
Gierymski, Alexander 689.
— Max 689.
Gilbert, Albert 629.
Gillet, Nicolas 542.
Gillot, Claude 442. 449. 451.
Gilly, Friedrich 583. 584.
Gilsoul, Victor 655.
Giltlinger, Gumpolt 128.
Ginain, Léon 555.
Gindter, s. Günther.
Giocondo, Fra 178. 179. 183.
Giordano, Luca 253. 255. 468.
Giorgione von Castelfranco 53. 58. 70. **76.** 78. 79. 82. 83. 87. 90.
Giotto 5. [250. 340. 452.
Girardini 441.
Girardon, François **269.** 270. 272. 445. 446. 522. 536.
Giraud, Pierre François Gré-
Girault 555. [goire 556.
Girodet-Trioson, Anne-Louis 566.
Girtin, Thomas 500. 630.
Gisselfeld 217.
Giuliano da Sangallo 15.
Giusti, Andrea 190.
— Antonio 190.
— Giovanni der Ältere 190.
— Giovanni der Jüngere 190.
— Giusto 190.
Glasgow, Art Gallery, Giorgione (?), Ehebrecherin 77. [zeit 658.
— — Israels, Die frugale Mahl-
— — Raeburn, Sir Sinclair 498.
— — Rembrandt, Der Meister mit Hendrickje Stoffels 385. Geschlachteter Ochse 386. [645.
— — Whistler, Bildnis Carlyles
— Rathaus 628.
Glasgow boys 638.

Glauber, Johannes 506.
Gleyre, Charles 570. 637. 644.
Glockendon, Albrecht, Nikolaus
und Georg 117. [142.
Glogau, Dom, Cranach, Madonna
Glosencamp, Herman 156.
Gobbo dei Carracci, da Cortona oder dai frutti 252.
Gobelin 275.
Godebski, Cyprian 689.
Godecharle, Gilles Lambert 503.
Goeding, Heinrich 146.
Godl, Stefan 111.
Gogh, Vincent van **580.** 660. 673.
Gola, Emilio 680. [693.
Goldschmiedestil 201.
Goltzius, Hendrik 158.
Golubkin, Anna 691.
Gondouin, Jacques 552.
Gontard, Karl von 514.
Gonzaga, Federigo 59.
Gonzalez Velázquez, Luis, Alexandro und Antonio 482.
Gortzius, Geldorp 175.
Gossart, Jan 149. **164.** 165. 168.
Gosschalk, J. 656. [169 170.
Gotenburg, Museum, Hasselberg, Schneeglöckchen, Wasserlilie 665.
Gotha, Friedenstein 409.
— Galerie, Amberger, Bildnisse Sulzers und seiner Gattin 130.
— — Cranach der Ältere, Lukas, Bildnis Friedrichs des Weisen 143.
— — Cranach, Hans (?), Sündenfall und Erlösung 142.
— — Goyen, Dünenlandschaft
— — Meit, Adam 114. [397.
— — Tischbein, Konradin von Schwaben 527.
— — Van Dyck, Herr und Dame mit einem Kinde 342.
Goethe 66. 440. 513. 529. 530.
Göthe, Erik Gustav 665.
Götz, Johannes 595.
Goubau, Anton 351.
Gouda, große Kirche, Glasmale-
— Stadtwage 357. [reien 159.
— — Eggers, Wägerelief 363.
Goudt, Hendrik 415. [**192.**
Goujon, Jean 179. **185.** 186. 187.
Goussainville, Kirche 181.
Goya y Lucientes, Francisco 473.
476. **482.** 491. 578. 622. 683.
685. 686. [379. 393. **396.** 400.
Goyen, Jan van 331. **371.** 373.
Grabar, Igor 693.
Gräbner, Julius 590.
Grado, Giorgio Gandino del 96.
Graf, Urs 137.
Graff, Anton 530.
Grafly, Charles 642.
Gran, Dom, Grabkapelle des Kardinals Bakocs 222.
Gran, Daniel 527.
Granacci, Francesco 51.
Granada, Alhambra 681.
— — Palast Karls V. 203.
— Annenkirche, Mora, heil. Pantaleon 300.
— Barfüßerinnenkirche, Mena, Madonna 300.
— Benlliure, Königin Isabella mit Kolumbus 683.
— Kartause, Cano, heil. Anna selbdritt (?) 299. Heil. Magdalena 300.
— — Mora, heil. Joseph und heil.
— — Sakristei 476. [Bruno 300.
— Kathedrale 202.
— — Fassade 293.
— — Mena, Santiago 300.
— — Moya, Maria mit dem Jesusknaben 306.
— — Santiago-Altar, Mora, heil. Cäcilie 300.
— — Silóe, Portal mit Madonna und Apostelbüsten
— — Trascoro 476. [206.
— Kloster El Angel, Mena, bemalte Einzelgestalten 300.
— Königskapelle, Borgoña, Hauptaltar 206.
— — Fancelli, Doppelsarkophag Ferdinands und Isabellas von Spanien 200.
— — Ordoñez, Grabmal Philipps des Schönen und Johannas der Wahnsinnigen 206.
— Magdalenenkirche 294.
— San Gerónimo, Silóe, Haupt-
Granados, José 291. [altar 206.
Grandville 573.
Grange House in Hampshire 626.
Grasse, Krankenhauskapelle, Rubens, Auffindung des Kreuzes, Dornenkrönung, Kreuzaufrich-
Gravelot 450. [tung 333.
Gravesende, Arent Adriaansz van's 358.
Grebber, Pieter de 423.
Greco, el **208.** 209. **289.** **301.** 302.
Green, Valentine 500. [306. 311.
Greenaway, Kate 637.
Greenough, Horatio 640.
Greenwich, Königspalast (Marinehospital) 419. 420.
— — Thornhill, Fresken 425.
Greiner, Otto 624. 625.
Grenoble, Barye, Reiterstandbild Napoleons 558.
— Museum, Claude Lorrain, Ansicht von Tivoli 281.
— — Rubens, Verzückung des heil. Gregorius 333.
Grethe, Carlos 618.
Greuze, Jean Baptiste 449. 457.
Grien, Hans Baldung 139.
Gries, Klosterkirche, Knoller, Martin, Kuppelgemälde 528.
Gripsholm, Schloß 218. 219.
— — Klöcker, Familie Karls XI.
Grisaillemalerei 198. [430.
Groningen, Bahnhof 656.
— Goldwage 355.
— Noorderkerk 358.
— Universität 656.
Groot, Guillaume de 648.
Gropius, Martin 586.
Gros, Antoine Jean **566.** 568. 569. 573. 600. 610. 632.
Grosch 661.
Große, Theodor 616.
Großheim 589.
Großlichterfelde bei Berlin, Kadettenanstalt, Tassaert, Standbilder der Generale Seydlitz und Keith 521.
Grottaferrata, Domenichino, Fresken aus dem Leben des heil. Ni
Grottesken 33. 104. [lus 246.
Grottger, Arthur 689.
Groux, Charles de 653.
Grünberg, Martin 410. 513.
Gründe, drei 177.
Grünewald, Matthias 137. 414.
Grupello, Gabriel 326. 412.
Guardi, Francesco 475.
Guarenghi, s. Quarenghi.
Guarini, Guarino **231.** 438. 442. 460. 462.
Gucci, Santi 223. [671.
Gude, Hans Frederik 613. 670.
Gudewerdt, Hans 413.
Gudin 654.
Guercino 244. 246.
Guérin, Gilles 268.
— Pierre Narcisse 568. 569.
Guffens, Godefroi 652.
Gugel 656.
Guicciardini 160.
Guidi, Domenico 240.
Guilbert 556.
Guillain, Simon 266.
Guillaume, Claude Eugène 559.
Guimard, Hector 502. 556.
Gulbransson, Olaf 625.
Gunezrhainer, Johann 515.
Gunnersburg House in Middlesex 420.
Günther (Gindter), Matthäus 524.
Gurlitt, Louis 610.
Gußmann, Otto 618.
Gussow, Karl 616. 622.
Güstrow, Schloß Herzog Ulrichs
Guthrie, Sir James 638. [107.
Gutierrez, Francisco 481.
Guys, Constantin 581.
Guyski, Marzel 688.

Haag, Grafenpalast, Binnenhof und Treveskammer 358.
— Hauptkirche, Kanzel 150.
— Huis ten Bosch 357.
— — Jordaens, Allegorische Gemälde 346.

Haag, Huis ten Bosch, Soutman, Deckengemälde 368.
— Jakobskirche 656.
— — Eggers, Grabmal Wassenaers 363. [656.
— Kirche, neue protestantische
— Marienschule 656.
— Moritzhaus 357.
— Museum, Berghem, Hirtenstück 376.
— — Bloemaert, Atalante 365.
— — Fabritius, Karel, Distelfink 399.
— — Holbein, Bildnis des Falkners Cheseman 135.
— — Houdon, Suffren 448.
— — Keyzer, Ratsherrenbildnis 377. [des Lazarus 378.
— — Lastman, Auferweckung
— — Mor, männliches Bildnis 175. [geiger 371.
— — Ostade, Adriaen van, Dorf-
— — Potter, Stier, Kuh, die sich spiegelt 391.
— — Rembrandt, Simeon im Tempel, Anatomieunterricht des Professors Tulp 382. Selbstbildnis 383. Ruhe auf der Flucht 384. David und Saul 387.
— — Rubens, Bildnis der Isabella Brant 336.
— — Rubens und Brueghel, Sündenfall 330.
— — Terborch, Die Depesche 393.
— — Troost, Pastell- und Guaschbilder 508.
— — Velde, Esaias van de, Winterlandschaft 371.
— — Vermeer der Älteste van Haarlem, Dünenblick 372.
— — Vermeer van Delft, Ansicht von Delft 399.
— Palast des Barons Wassenaer-Obdam 506.
— Postgebäude 656.
— Rathaus 154. 355. [506.
— — Xavery, Giebelstandbilder
— Sammlung Hofstede de Groot, Segers, Berglandschaft 379.
— Sammlung Sterngracht, Vermeer van Delft, Mädchenkopf 400.
Haarlem, Annenkirche, Turm 355.
— Barbarakrankenhaus, Key (?), Portalrelief 360.
— Bavonskirche, Xavery, Marmorreliefs 506.
— Fleischhalle 154. 355.
— Hauptkirche, Turm 150.
— Museum, Cornelisz, Schützenstücke 176.
— — Haarlem, C. C. van, Schützenmahlzeit 172.
— — Hals, Schützen- und Regentenstücke 369.
Haarlem, Museum, Heemskerk, Lukas und Gastmahl Belsazars 171.
— — Lastman, Christnacht 378.
— — Molijn, Plünderung 371.
— — Ovens, Familienbildnis 417.
— — Scorel, Haarlemer Jerusalemfahrer, Taufe Christi 170.
— Paviljoen Welgelegen 506.
Haarlem, Cornelis Cornelisz van 171. [nardus de 659.
Haas, Johannes Hubertus Leo-
Habermann, Hugo Freiherr von
Habich, Ludwig 597. [614.
Hackert, Johann Philipp 530.
Haddon Hall in Derby 212.
Hagen, Folkwang-Museum 590.
— — Minne, Bildwerke 650.
Hagenauer, Friedrich 115.
Hahn, Hermann 597.
Hähnel, Julius 593. 595.
Haider, Karl 621. [150.
Hal, Notre-Dame, Altaraufsatz
— — Mone, Altaraufsatz 156.
Halle a. S., Marienkirche 105.
— — Cranach-Schule, Flügelaltar 142. [592.
— Rauch, Standbild Franckes
Halm, Peter 625.
Hals, Dirk 369. 398.
— Frans der Ältere 3. 342. 348. **368.** 370. 392. 393. 394. 396. 397. 437. 582. 616. 668.
— Frans der Jüngere 369.
Hamburg, Galerie Weber, Altdorfer, Verkündigung 126.
— — Cleve, Kreuzigung 164.
— — Cranach, Verspottung Christi 143.
— — Gassel, Landschaften 166.
— — Goya, Bildnis des Don Estala 485.
— — Meister der heiligen Blutskapelle, Marienaltarbild 165.
— — Moretto, Kirchenbild 88.
— — Muelich, männliches Bildnis 147.
— — Murillo, Madonna vom Karmelberge 318.
— — Prevost, Jüngstes Gericht 167. [170.
— — Scorel, Christus als Gärtner
— — Sodoma, Lucrezia 56.
— — Sueß, Bildnisse 124.
— — Velázquez, Bildnis Maria Theresias 312.
— Konzerthaus, Klinger, Brahmsdenkmal 599.
— Kunsthalle, Böcklin, Schweigen im Walde 620.
— — Delaroche, Cromwell am Sarge Karls I. 569.
Hamburg, Kunsthalle, Dürer, Tod des Orpheus 118.
— — Dyce, Jakob und Rahel 633. [geuner 612.
— — Feuerbach, Parisurteil, Zi-
— — Liebermann, Max, Netzflickerinnen, Bildnis des Bürgermeisters Petersen, Hamburgischer Professorenkonvent 616.
— — Menzel, „Bon soir, Messieurs!“ 609.
— — Rembrandt, Darstellung Christi im Tempel 382.
— — Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm, Einzug Tettenborns in Hamburg 527. [terlandschaft 371.
— — Velde, Esaias van de, Win-
— — Vischer, Peter der Jüngere, Orpheus und Eurydike 113.
— Lederer, Bismarckdenkmal
— Nikolaikirche 627. [598.
— Rathaus 589.
— — Bokelmann, Gemälde 613.
— Sammlung Behrens, Grour, Armenbank 653. [straße 110.
Hameln, Giebelhaus an der Oster-
— Rattenfängerhaus 406.
Hamilton, James Whitelaw 638.
Hammershöi, Vilhelm 669.
Hamon, Jean Louis 570.
Hampton Court 211. 212. 213.
— Anbau Wrens 420.
— Uhrhof, Terrakottawappen Wolseys 213.
— Bassano, Gemälde 84.
— Dürer, Bildnis eines jungen Mannes 121. [scher 496.
— Gainsborough, Musikus Fi-
— Gherards der Jüngere (?), Bildnis der Königin Elisabeth 216.
— Mabuse, Adam und Eva 164.
— Teppichmalereien zum Leben Abrahams nach Orley 165.
— Windsor Beauties, Hampton Court Beauties 423. 424.
— Zucchero, Bildnis der Königin Elisabeth 316.
Hängeplattenstil 293. 294.
Hankar, Paul 648.
Hannover, Apostelkirche 587.
— Christuskirche 587.
— Kestner-Museum, Sodoma, Lucrezia 56.
— Leibnizhaus 406.
— Provinzialmuseum 587.
— — Burgkmair der Ältere, Hans, Madonna 129.
Hansen, Christian 661.
— Christian Friedrich 535. 661.
— Hans Nicolas 668.
— Konstantin 666.
— Theophil 587. 588. 661.

Hansen-Jacobsen, N. 665.
Hardouin-Mansard, Jules 264. 440. [443.
Hardouin-Mansart de Jouy, Jean — de Sagonné 443.
Hardwick Hall bei Mansfield 212.
Harpignies, Henri 575.
Harrison, Alexander 646. [661.
Harsdorff, Kaspar Frederik 536.
Hart, James Mac Dougal 643.
— William 643.
Hartford (Connecticut), Athenäum, Copley, Bildnis der Mrs. Ford 548.
Hartley, Jonathan Scott 641.
Hase, Konrad Wilhelm 586. 587.
Hasenauer, Karl von 586. 587.
Hasenclever, Peter 608. [589.
Hassam, Childe 646.
Hasselberg, Per 665.
Hattonchâtel bei Saint Mihiel, Richier, Altarwerk 194.
Hauberisser, Georg 588. 589.
Haug, Robert 617,
Häuser, Elias David 535.
Havaeus, Theodor 214.
Hawksmoor, Nicholas 420. 422.
Hayez, Francesco 678. [487.
Hayman, Frank 495.
Hecht, Wilhelm 625.
Heda, Willem Claesz 377.
Heem, Cornelis de 353. 367.
— David de 367.
— Jan Davidsz de 353. 367. 418.
Heemskerk, Marten 171.
Heere, Lucas de 216.
Heerschop, Hendrik 387.
Heidelberg, Haus zum Ritter 110.
— Schloß 107. 404. [nis 143.
— — Cranach, männliches Bild-
Heideloff, Karl Alexander von 585.
Heilbronn, Kilianskirche, Turm
Heilmann 590. [104.
Heimbach, Wolfgang 428.
Heine, Thomas Theodor 625.
Heinlein, Heinrich 610.
Heintz, Joseph 145.
Helfenberg, Schloß, Asam, Wand-
Helleu, Paul 581. [bilder 524.
Hellmer, Edmund 589. 596.
Helmstedt, Universität (Juleum)
Helsingfors, Bibliothek 687. [402.
— Haus der Ärzte 688.
— Krankenhaus 688.
— Nikolaikirche 687.
— Pohjola-Haus 688.
— Ritterhaus 687.
— Runeberg, Walter, Denkmal Alexanders II. 688.
— Senatshaus 687.
— Telephonamt 688.
— Universität 687.
Helst, Bartholomäus van der 388.
Hemmessen, Jan Sanders van 171.
Henneberg, Rudolf 611. [172.
Henner, Jean Jacques 571.
Herbster, Hans 132. 137.
Heredes Pauli 90.
Herholdt, Johann Daniel 662.
Hering, Loy 104. 111. 112.
Herkomer, Sir Hubert 637.
Herlufsholm, Kirche, Floris, Cornelis (?), Grabmäler des H. Trolle und der B. Gjöe 220.
Hermans, Charles 654.
Hermitte, Léon l' 580.
Hernández (Fernández), Gregorio 296. 297. 480.
— Jerónimo 208.
Herrenchiemsee, Schloß 589.
Herrera, Barnuevo 294.
— Francisco el Viejo 304
— Francisco der Jüngere (el Mozo) 291. 305. [681.
— Juan de **204.** 288. 289. 478.
Herreyns, Willem Jacob 504.
Herterich, Ludwig 615.
Herzogenbusch, Kathedrale, Kanzel 153. 157.
— Rathaus, Derkinderen, Fresken 660. [von 112.
Herzogenbusch, Hubert Gerhard
Heß, Heinrich Maria 601. 604.
— Peter 608.
Hesse, Alexandre 570. [218.
Hesselagergaard auf Fünen 217.
— Binck, Bildnis des Fris 221.
Hettner, Otto 625.
Heyde, Jan van der 392. 506.
Hildebrand, Adolf 595. **596.** 599.
— Johann Lukas von 518. [695.
Hildebrandt, Theodor 608.
Hildesheim, Kaiserhaus 110.
— Knochenhaueramthaus 105.
Hilliard, Nicholas 216.
Hirschholm, Schloß 535.
Hirsvogel, Augustin 127.
— der Ältere, Veit 116.
Hitchcock, George 644.
Hittorf, Jakob Ignaz 553.
Hitzig, Friedrich 586. 588. 688.
Hobbema, Meindert **389.** 437. 495. 506. 574. 613. 632.
Höckert, Johann Fredrik 670.
Hodler, Ferdinand 622.
Hofer, Karl 625.
Hoff, Karl 613.
Hoffmann, Ludwig 588. 590. 624.
Hogarth, William 396. 490. **491.** 500. 508. 523. 531. 548. 691.
Hoguet, Charles 611. [nand 519.
Hohenberg von Hetzendorf, Ferdi-
Hohenschwangau, Schloß 585.
Holanda, Francisco de 205.
Holbäk, Kirche 662.
Holbein, Ambrosius 130. 132.
— Hans der Ältere 128. 130. 137.
— Hans der Jüngere 2. 102. 110. 116. 130. **132.** 137. 144. 145. 175. 213. 215. 216. 608. 614.
— Sigmund 130. 131. [660.
Holkham House in Norfolk 487.
Holl, Elias 403.
— Frank 637.
Holland House in Kensington 212.
Hollar, Wenzel 414.
Höllenbrueghel 174.
Holm, Hans 662. [nia 663.
Holmenkollen-Hotel bei Christia-
Homer, Winslow 644.
Hondecoeter, Gillis d' 367. 378.
— Gysbert d' 367.
— Melchior d' 367.
Hongre, Étienne le 270.
Hontañon, Juan Gil und Rodrigo de 201. [415. 423.
Honthorst, Gerard van **365.** 396.
Hooch, Pieter de 387. 388. 398. **400.** 401. 669.
Hoogstraaten, Katharinenkirche, Glasmalereien 159. [507.
Hoogstraten, Samuel van 387. 400.
Hook, James Clark 638.
Hoorn, Schneidergildenhaus, Werkstattrelief 359.
— Sint Jans-Gasthaus 153.
Hopetown House, Schloß 422.
Hoppner, John 498.
Hörberg, Per 534.
Horemans, Jan Josef 504.
Horleman, Karl 532.
Horta, Victor 648.
Hösel, Erich 595.
Hoskins, John 424.
Houckgeest, Gerrit 398. [547.
Houdon, Jean Antoine 447. 542.
Houghton Hall in Norfolk 487.
Hove, Bartholommeus Johannes
— Victor van 648. [van 657.
Höyen, Niels Laurits 667. 668.
Huber, Wolf 126. 127. 163.
Hübner, Julius 608.
— Ulrich 618.
Hübsch, Heinrich 585.
Hudler, August 598.
Hudson, Thomas 490. 493.
Hudson River School 643.
Huesca, Kathedrale, Hochaltar, Forment, Passionsreliefs 207.
Huet, Paul 570.
Huijssens, Peter 321.
Humbert, Ferdinand 572.
Hundrieser, Emil 595.
Hunt, R. M. 640.
— William Holman 634. 635.
— William Morris 644.
Hutin, Charles 528.
Huysmans, Cornelis 352.
Huysum, Jan van 392. 506.
— Justus van 392.
Hyre, Laurent de la 283.

Ibarra, José 546.
Ibero, Ignacio de 292.
Ikonostasen 435. [98.
Imola, Innocenzo Francucci da
Imparato, Francesco 251.
— Girolamo 251.

Impressionismus 562. 577.
Ince Hall bei Liverpool, Cleve der Ältere, Joos van, Madonna 164.
Ingolstadt, Frauenkirche, Muelich, Altar der Krönung Marias 147.
Ingres, Jean Auguste Dominique **567.** 568. 569. 570. 579.
Inneß, George 644.
Innocenti, Camillo 679.
Innsbruck, Hofkirche, Colin, Denkmäler Philippine Welsers und ihres Gemahls 114. [lians 111.
— — Denkmal Kaiser Maximi-
— Jesuitenkirche 404.
— Museum Ferdinandeum, Fabritius, Karel, Tobias und seine Frau 399.
— — Koller, Gemälde 127. [528.
— Palais Taxis, Knoller, Fresken
Inverary Castle in Schottland 488.
Inwood, William 626.
Iriarte, Ignacio 318.
Isaacsz, Pieter 176.
Isabey, Eugène 657.
Isaksz, Peter 427.
Isola Bella, Palast 673.
Israels, Isaac 660.
— Jozef 616. 658. 660.
Italus, Franciscus 223.
Iwanow, Alexander 691.

Jacobsz, Dirk 176.
Jacque, Charles Émile 575.
Jacquemart, Jules 581.
Jäder, Kirche 428.
— — Wilhelm, Gedächtnistafeln für die Familie Oxenstierna und liegende Sarkophaggestalten 429.
Jadot, Jean Nicolas 519. [430.
Jaen, Kathedrale 202.
Jakobsdahl, Schloß 428.
Jakobsen, Ernst 662.
James, John 487.
Jamesone, George 424.
Jamnitzer, Christoph 412.
— Wenzel 113.
Jänichen, Hedwig 564.
Janinet, François 450.
Jank, Angelo 615.
Janlet, Émile 647.
Janson van Ceulen, Cornelis 423.
Janssen, Bernard 360.
— Peter 608. 617.
Janssens, Jeroom 347.
— van Nuyssen 345.
Jardin, Nicolas Henri 534. 535.
Jareño 681. [536.
Jarman, Edward 421.
Jehannet 166. 198.
Jeltowodsk, Makarioskloster, Erzengelkirche 434.
Jena, Universität, Hodler, Auszug der Freiwilligen 622.
Jerace, Francesco 677.
Jerichau, Adolf 665.
Jerichau-Baumann, Elisabeth 667.
Jermolájew 435.
Jerndorff, August 669.
Jesuitenstil 404. [kens 115.
Jever, Kirche, Grabmal Wiem-
Jode der Jüngere, Pieter de 153.
Johannsen, Viggo 668. [344.
Johansson, Aron 662.
John, William Goscombe 629.
Johnson, Eastman 643.
Jones, Inigo 214. **419.** 420. 422. 426. 486. 488. 626. 628.
— John 500.
Jonghe, Gustave de 653.
Jonghelinck, Jakob 156.
Jongkind, Johan Barthold 657.
Joos van Cleve der Ältere 144. 164.
Jordaens, Jakob 328. 345. 396.
Jordan, Esteban 296.
— Rudolf 608.
Josephson, Ernst 670.
Josselin de Jong, Pieter de 660.
Jouffroy, François 560.
Journal pour rire 573.
Jouvenet (le Grand), Jean 285.
Juanes, Juan 209. [286.
Juarez, Juan Rodriguez 546.
— Luis 319.
— Nicolas Rodriguez 546.
Jüchzer, Christian Adolf 520.
Juel, Jens 538. 666.
Jugend 625.
Julius-Stil 106.
Julyot, Jacques 191.
Juni, Juan de 207. 323.
Juppin, Jean Baptiste 504.
Justes, les, s. Giusti.
Juvara, Filippo 462. 478.

Kaiser, Richard 618.
Kalckreuth, Leopold Graf von 617.
— Stanislas Graf von 610.
Kalf, Willem 392.
Kalkutta, Foley, Reiterbild des Generals Outram 629.
Kallmorgen, Friedrich 615.
Kalmar, Dom 429.
— Schloß 218. 219.
Kampen, Ratssaal, Kamin 151.
— — — Colyn, Steinbildwerke 156.
Kampen, Jakob van 337. 360.
Kampf, Artur 617.
Kandelabersäulen 103.
Kändler, Johann Joachim 520.
Kappeln, Kirche, Gudewerdt,
Karcher, J. F. 410. [Altar 413.
Karlskrona, Kirche 532.
Karlsruhe, Kirche, katholische 583.
— — protestantische 583.
— Kunsthalle, Chardin, Stillleben 454.
— — Feuerbach, Dante mit den Frauen von Ravenna, Gastmahl des Plato 612.
Karlsruhe, Kunsthalle, Grien, Bildnisse 140. [139.
— — Grünewald, Kreuzigung
— — Holbein, Kreuztragung 133.
— — Patinir, Landschaft mit dem heil. Hieronymus 163.
— — Penz, Bildnis eines Goldschmiedes 124.
— — Schwind, Ritter Kurts Brautfahrt 606.
Kartuschen 41. [541.
Kasakow, Michael Theodorowitsch
Kassel, Museum, Cleve d. Ä., Joos van, Bildnisse 165.
— — Dürer, Tucherbildnis 119.
— — Hals, Zecher, Singende Knaben 369.
— — Jordaens, Bohnenkönig, Bacchuszug, Familienbildnis, Satyr und Bauernfamilie 346.
— — Knüpfer, Werke der Barmherzigkeit 366.
— — Ostade, Adriaen van, Sommerlaube 370.
— — Poelenburgh, Triumph des Amor 366.
— — Rembrandt, Halbfigur des Schreibers, Bildnis seiner Frau 383. Bildnis des Bruyningh, Selbstbildnis, Segen Jakobs, Heil. Familie 385. Winterlandschaft, Ruinenlandschaft 386. [schaft 379.
— — Roghman, Gebirgsland-
— — Rubens, Jupiter und Kallisto, Flucht nach Ägypten, Venus, Amor, Bacchus, Ceres 334.
— — Rubens und Van Dyck, Madonna mit den reuigen Sündern 335.
— — Ruisdael, Landschaft 375.
— — Scorel (?), Familienbildnisgruppe 170.
— — Steen, Bohnenfest 396.
— — Van Dyck, Snyders und seine Gattin 340.
Kaßmann, Rutger 402.
Kauffmann, Angelika 525.
— Hermann 610.
Kaulbach, Fritz August von 615.
— Wilhelm von 607.
Kayser 589.
Keddleston Hall 488.
Keldermans der Ältere, Anthonis
— Rombout 149. [148.
Keller, Albert von 615.
Kempeneer, Peeter 208.
Kempten, Dom 410.
Kensett, John Frederick 643.
Kent, William 487. 488. 490.
Kern, Leonhard 412.
Kerricx der Jüngere, Wilhelm Ignaz 502.

Kerrincx, Alexander 331. 378.
Kersting, Friedrich Georg 605.
Ketel, Cornelis **176.** 216. 377. 423.
Keulenschwünge 104. 402.
Key, Adrian Tomasz 174.
— Lieven de 154. 355. 360.
— Willem 174.
Keyser, Nicaise de 651. 652.
Keyzer, Hendrik de **356. 359.** 377.
— Pieter de 360. 430. [422. 430.
— Thomas de 377.
— Willem de 360. 362.
Khnopff, Ferdinand 655.
Kießling, Paul 616.
Kilian, Lukas 146.
Kingston Lacy, Giorgione (?), Urteil Salomos 77.
Kirby House in Northamptonshire 212.
Kirchner, Eugen 625.
Kiß, August 592.
Kjellberg, Frithjof 665.
Kladrau, Klosterkirche 518
Klauber, Hans 137.
Kleinmeister, deutsche 124.
Klengel, W. K. von 410.
Klenze, Leo von 584. 689. 690.
Klimsch, Fritz 598.
Klimt, Gustav 625.
Klinger, Max 596. **598.** 616. 622. 624. 625. [430. 533.
Klöcker (von Ehrenstrahl), David
Klosterneuburg, Abteigebäude 517.
Knaus, Ludwig 611. 632.
Kneller, Sir Godfrey 413. 424.
Knieper, Hans 221. [490.
Kniller, Gottfried, s. Kneller.
Kninski, Archip 693. [von 514.
Knobelsdorff, Georg Wenzeslaus
Knöffel, Johann Christian 512.
Knole in Kent 213.
— Kamine 214.
— Reynolds, Ugolino im Hunger-
Knoll, Konrad 595. [turm 493.
Knoller, Martin 528.
Knorpelwerk 402. [414.
Knüpfer, Nikolaus **366.** 395. 413.
Kobell, Ferdinand 525.
— Johannes Baptist 507. 508.
Köbke, Christian Schellerup 666.
Koblenz, Hundrieser, Kaiser Wilhelm-Denkmal 595.
Koburg, Feste, Cranach der Ältere, Lucrezia 142.
— Schloß 409.
Koch, Joseph Anton **600.** 601. 603. 604. 605. 662.
Koeberger, Wenceslav 320.
Koekkoek, Barend Cornelis 657.
Kokorinow, Alexander Philippowitsch 541.
Kolderer, Jörg 111. 122.
Koller, Andreas 127.
Kollwitz, Käthe 625.
Kolmar, Museum, Grünewald, Antoniusaltar 138.
Köln, Dom 587.
— — Grabmäler des Erzbischofs von Schauenberg und seines Bruders 115.
— Jesuitenkirche 404.
— Museum, Bendemann, Die trauernden Juden an den Wassern Babels 607.
— — Bruyn, Bildnis des Bürgermeisters Arnold von Brauweiler 145.
— — Cleve der Ältere, Tod der Maria 164.
— — Jordaens, Wierts und Gattin 346.
— — Richter, Königin Luise 611.
— — Steinle, Fresken 607.
— Rathaus, Vorhalle 108.
— Rheinbrücke, Bläser, Reiterdenkmal Friedrich Wilhelms IV. 592.
— Sammlung Oppenheim, Hooch, Mutter und Kind 400.
— Sancta Maria im Kapitol, Grien, Tod Marias 139.
— Severinskirche, Bruyn, Abend-
König, Jakob 415. [mahl 145.
— Richard 595.
Königsberg i. Pr., Dom, Döbel, Grabmal des J. von Kospoth 412.
— — Floris, Cornelis, Denkmal Herzog Albrechts I. von Preußen 157.
— Rauch, Standbild Kants 592.
— Schloß, Schlüter, Bronzestandbild des Kurfürsten Friedrich III. 522.
Koninck, Philipp 388.
— Salomon 387. [535.
Kopenhagen, Amalienborgplatz
— — Saly, Reiterbild Friedrichs V. 536.
— Bissen, Standbilder Oerstedts und Friedrichs VI., Reiterstatue Friedrichs VII. 665.
— Börse 426.
— Erlöserkirche 534.
— Frauenkirche 661.
— — Thorvaldsen, Bildwerke 664. [Treue 537.
— Freiheitssäule, Wiedewelt,
— Friedrichshospital 535.
— Friedrichskirche 534. 535. 661.
— Galerie Moltke, Poussin, Testament des Eudamidas 280.
— Haus des Bürgermeisters Han-
— Jesuskirche 662. [sen 427.
— Kongens Nytorv, Lamoureux, Reiterstandbild Christians V. 427.
— Königsschloß, altes 534.
— — neues 535.
— Kronprinzenhaus 535.
— Kunstmuseum, Bendz, Bildhauerwerkstatt 666.
Kopenhagen, Kupferstichkabinett, Holbein der Ältere, Hans, Silberstiftzeichnungen 131.
— Lukaskirche 662.
— Ministerium des Äußeren 535.
— Naturhistorisches Museum 661.
— Ny Carlsberg-Glyptotek 662. [665.
— — Jerichau, Adam und Eva
— — Kröyer, Der Ausschuß für die französische Ausstellung in Kopenhagen 668.
— — Sinding, Zwei Menschen 665. [662.
— Obervormundschaftsgericht
— Porzellanfabrik 666.
— Prinzenpalais 535.
— Provinzialarchiv 662.
— Rathaus 662.
— Schloß Charlottenburg 427.
— Schloß Christiansborg 534.
— — Stanley, Reliefs 536. [535.
— Schloß Fredensborg 535.
— Schloß Frederiksberg 535.
— Schloß Rosenborg 426.
— — Agar, Bildnis Christians V. 428.
— — Dort, Königin Katharina und ihr Sohn 427.
— — Heimbach, Geldwechsler 428.
— — Isaksz, Königsfamilie 427.
— Staatsmuseum für Kunst, Abildgaard, Philoktet, Ossian, Szenen aus Holbergs Lustspielen 537.
— — Bloch, Christian II. im Gefängnis 668.
— — Bloemaert, Niobe 365.
— — Cranach, Hans (?), Parisurteil 142.
— — Eckersberg, Durchzug durch das Rote Meer 666.
— — Hansen, Hans Nicolas, Mädchen auf dem Kirchhof 669.
— — Hansen, Konstantin, Ägirs Gastmahl 667.
— — Jerichau, Adolf, Pantherjäger 665.
— — Knieper, Teppiche mit Jagdbildern usw. 221.
— — Mander III, Bildnisse des Admirals Gjedde und des Zwerges Favorchi 428.
— — Marstrand, Abendmahl 667.
— — Paulsen, Adam und Eva 668. [386.
— — Rembrandt, Emmausbild
— — Roghman, Gebirgslandschaft 379.
— — Romerswal, Wechsler mit seiner Frau 163.
— — Rosa, Jonas und Kadmus 254. [373.
— — Ruijsdael, Stadt am Flusse

Kopenhagen, Staatsmuseum für Kunst, Sonne, Johannisnacht 668.
— — Tuscher, Amor und Sappho 537. [denlöve 428.
— — Wuchters, Bildnis des Gyl-
— Theater, königliches 662.
— Thorvaldsen-Museum 661.
— Tiergarten, Ermitage 535.
— Universität, Hansen, Wandbilder 666. [667.
— — Marstrand, Wandbilder
— Universitätsbibliothek 662.
Köpenick, Schloß 409.
Köpping, Karl 625.
Korb, Hermann 409.
Korowin, Konstantin 692.
Koslowski, Michael 542.
Kossak, Julius von 689.
Kostroma, Auferstehungskirche
Krafft, David 431. 533. [434.
Kraft, Adam 110.
Krakau, Akademie der Wissenschaften 688.
— Franziskanerkirche, Frecherus, Bischof Trzebicki 432.
— Katharinenkirche, Wadowski, Denkmal Jordans 223.
— Kathedrale, Grabkapelle Sigismunds 223.
— — Gucci, Grabmäler 223.
— — Michalowicz, Grabmal des Bischofs Padniewsky 223.
— — Padovano, Grabmäler der Bischöfe Tornicki und Gamrat 223.
— — Rennen, Sarg des heil. Stanislaus 432.
— — Silberaltar 113.
— Kunstpalast 688.
— Museum, Guyski, Büste des Dichters Mickiewicz 688.
— — Pleszowski, Trauer 688.
— — Siemeradski, Fackeln des Nero 692.
— — Welonski, Gladiator, Sclavus saltans 688.
— Peterskirche 223. 431.
— Sammlung Czartoryski, Leonardo da Vinci (?), Junge Frau mit Hermelin 13. [Pelz 58.
— — Piombo (?), Jüngling im
— — Rembrandt, Landschafts-
— Schloßhof 223. [gemälde 384.
— Szymanowski, Denkmal des Malers Grottger 689.
— Thorvaldsen, Potocki-Denk-
— Universität 688. [mal 688.
— Universitätskirche (Annenkirche) 431. [haus) 431.
— Wielopolskischer Palast (Rat-
Kramer, Oskar 590.
Krebs, Konrad 105.
Kreis, Wilhelm 590.
Krell, Hans 146.
Krems, Stadtpfarrkirche, Schmidt, Fresken 527.
Kremser Schmidt 527.
Kreuger, Nils 671.
Kristler, Hans Jakob 428.
Krogh, Arnold 666.
Krohg, Christian 672.
Kronberg, Julius 670.
Kronborg bei Helsingör 218.
Kröyer, Peter Severin 668.
Krubsacius, Friedrich August 512.
Krüger, Franz 605.
Krumper, Hans 411.
Kruse, Max 598.
Kruseman, Cornelis 657.
Krymow, Nikolaus 693.
Ksiezarski, Feliks 688.
Kuehl, Gotthard 617. 618.
Kuithan, Erich 621.
Kulissen, Kulissenstil 177. 329.
Kulmbach, Plassenburg 107.
Kulmbach, Hans von 116. 123.
Kungsör, Kirche 532. [223.
Kupetzky, Johann 416. 528.
Kurvenstil 407.
Kurz, Erwin 597.
Kusnetzow, Paul 693.
Kustodjew, Boris 693.
Kyffhäuser, Denkmal 590.
— Hundrieser, Kaiser Wilhelm-Standbild 595.

Labenwolf, Pankraz 113.
Labrouste, Henri 554. 555.
Laeken, Schloß 502.
— — Godecharle, Giebelrelief u. andere Skulpturen 503.
Laer, Pieter van 351. 368. 376.
Laermans, Eugène 655.
La Farge, John 644.
La-Ferté-Bernard, Notre-Dame-des-Marais, Chorkapellen 181.
Lafreri 8.
Lagae, Jules 649.
La Granja, Ildefonso-Palast 478.
Lagrenée, Louis Jean François 542. [506.
Lairesse, Gerard 347. 392. 432.
Lalaing, Jacques de 649. 655.
Lallemand, Georges 279.
Lallerstedt, Erik 662.
Laloux 556.
Lambeaux, Joseph 649. 650.
Lambert, George 490.
Lamen, Christian van der 347.
Lamoureux, Abraham César 427.
Lampi der Ältere, Giovanni Battista 528. 543. 544.
Lampsonius 160.
Lancerai, Eugen 692.
Lancret, Nicolas 453.
Landenberger, Christian 618.
Landseer, Sir Edwin 632.
Landshut, Residenz, Bocksberger Kinderfries 146.
— — Hof 103.
Lanfranco, Giovanni 244. 245.
Lange, Artur 595.
Lange Pier 172. 176.
Langerveld, Rüdger von 409.
Langhans, Johann Gotthard 514.
Langlet, Emil 662.
Langres, Museum, Gillot, Nachtstück 452.
Lanini, Bernardino 75.
Lantana, Giovanni 233.
Lantara, Simon Mathurin 458.
Largillière, Nicolas de **287.** 459. 528. 543.
La Rochelle, Rathaus 257.
Larson, Simeon Marcus 670.
Larsson, Anders 221.
— Carl 670.
L'Assurance 441.
Lassus, Jean Baptist 553.
Lastman, Pieter **378.** 380. 382. 387. 392. 396. 397. 415.
Lastra, Severiano de la 681.
Latour, Henri Fantin 473. 577.
Laub- und Bandwerk 407.
Laurens, Jean Paul 571.
Lauri 281.
Lautensack, Hans Sebald 127.
Lavallée, Jean de 429.
— Simon de 428. 429.
Lavery, John 638.
Lawrence, Thomas 498. 605. 630.
Lawson, Gordon 638.
Layer Marney in Essex 212. 213.
Lazzarini, Gregorio 470. 471.
Leal, Juan de Valdés 299. 318.
Léau, Saint Léonard, Tabernakel 152.
— — Floris, Altaraufsatz 156.
Lebas, Louis Hippolyte 553. 554.
Leblond, Jean Baptiste 539.
Lebrija, Kirche, Cano, Madonnenaltar 299.
Lebrun, Charles 257. 264. 268. 269. 275. 276. **284.** 285. 287. 430.
— Elisabeth Louise 459.
Leclerc, Louis Auguste 534. 535. 536.
Lederer, Hugo 598. 695.
Leduc, Gabriel 260.
Leeds, Johanniskirche 418.
Leempoels, Josef 655.
Leemputten, Frans von 654.
Leeuwarden, Jakobskirche, Keyzer, Grabmal Wilhelm Ludwigs von Nassau 360.
Le Febvre, Claude 286.
Lefebvre, Jules 571.
Legrand, Louis 581.
Legros, Alphonse 562. 581. 638.
— Pierre der Ältere 270.
— Pierre der Jüngere 239. 270.
Leibl, Wilhelm 614. 621.
Leiden, Butterhalle, Verhulst, Marktszenenrelief 363.
— Marekerk 358.

Leiden, Museum, Engebrechtsen, Kreuzigungsaltar und Altar der Beweinung Christi 167.
— — Leyden, Lukas van, Jüngstes Gericht 168. 169.
— — Schooten, Schützenstücke
— Rathaus 154. 355. [393.
— Stufengiebelhaus am Galgewater 355.
— Waage, Verhulst, Wägeszenenrelief 362. 363.
Leighton, Lord Frederick 629. 637.
Leins, Christian Friedrich 587. 588.
Leipzig, Alte Börse 410.
— Buchgewerbehaus, Schneider, Fresken 624.
— Buchhändlerhaus 589.
— Grassi-Museum 588.
— Klinger, Wagnerdenkmal 599.
— Rathaus, altes 108.
— — neues 589.
— — — Wrba, Bildwerke 598.
— Reichsgericht 588. [595.
— Siemering, Siegesdenkmal
— Stadtbibliothek, Cranach der Ältere, Lukas, Luther als Junker Jörg 143.
— Städtisches Museum, Böcklin, Toteninsel 620.
— — Frölich, Nixenbild 667.
— — Hildebrand, Adam 596.
— — Klinger, Salome, Kassandra, Badende, Beethoven 598. Blaue Stunde 623.
— — Uhde, „Lasset die Kindlein zu mir kommen" 617.
— Universität 588.
— — Klinger, Wandgemälde 623.
— Universitätsbibliothek, Preller der Ältere, Friedrich, Odysseelandschaften 605.
Leistikow, Walter 618.
Lely, Peter 287. 413. **423.** 424.
Lemaire, Philippe Joseph Henri 556.
Lemercier, Jacques 259. 260. 261.
Lemgo, Giebelhaus 110.
— Rathaus 108.
Lemoine, François 451. 454. 455.
Lemot, François Frédéric 556.
Lemoyne, Jean Baptiste **445.** 446.
Lemuet, Pierre 260. [447. 448.
Le Nain, Antoine, Louis und Matthieu 276.
Lenbach, Franz von 613. 615. 660.
Lendenstreich, Hans 111.
Lenôtre, André 266.
Lens, Andreas Cornelis 504.
Leon, Markuskloster, Schauseite
Leonardo, José 310. 314. [203.
— da Vinci 2. 4. 5. 6. **9.** 17. 24. 25. 28. 33. 47. 51. 52. 55. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 195. 208. 333. 567. 571.
Leoni, Leone und Pompeo 68.
Lepautre, Antoine und Jean 261.
Lepère, Jean Baptiste 552. 553.
Lerma, San Pedro, Denkmal des Don Rojas 295.
Lescot, Pierre 179. **185.** 192. 259.
Leslie, Robert 632. [261.
Le Soeur, Hubert 422.
Lessing, Karl Friedrich 608. 643.
Lesueur, Blaise Nicolas 530.
— Eustache 275. 276. 283.
Leu, Hans 137.
Leutze, Emanuel 643.
Leux, s. Luycx.
Levau, Louis 261. 264.
Lévêque, Auguste 655.
Le Vesinet, Kirche, Denis, Wandgemälde 580.
Lewithan, Isaak 692.
Lewitzki, Dmitri 543.
Lexycki, Franz 432.
Leyden, Lukas van 158. 168. 172.
Leys, Henri 634. 637. 651. **652.** 654. 670.
Leyster, Judith 369. 370.
Liberi, Pietro 255.
Libri, Girolamo dai 88. [215.
Lichfield, Kathedrale, Glasgemälde
Licht, Hugo 586. 588. 589.
Lichtenberg 491.
Licinio, Bernardino 87.
Lieb, Michael 616.
Liebermann, Max 616. 617.
Lier, Adolf 611.
Liers 615.
Lievens, Jan 387. 393.
Ligorio, Pirro 43.
Liljefors, Bruno 671.
Lille, Museum, Bellegambe, Altarwerk 195.
— — Boulogne, Würfler um des Heilands Rock 277.
— — Van Dyck, Der Gekreuzigte mit den Seinen 341.
Lima, Kathedrale 545.
Limousin, Léonard 198.
Lindahl, Karl 688.
Linderhof, Schloß 589.
Lindgren, Armas 687.
Lindtmeyer, Daniel 145.
Liotard, Jean Étienne 459.
Lippi, Annibale 43.
Lipsius, Konstantin 586.
Lissabon, Ayudapalast 478. [204.
— Conceicaõ velha, Schauseite
— Museu Nacional das Bellas Artes, Carlos, neutestamentliche Gemäldefolge 210.
— — Dürer, Hieronymus 122.
— — Velasco, Darstellungen aus dem Marienleben 210.
— Kirchenbauten Terzis 205.
— Patriarchalkirche 478.
— Schloß, Holbein der Ältere, Hans, Brunnen des Lebens 132.
Lissandrino 255. 469.
Littlecote in Northamptonshire
Littmann 590. [213.
Liverpool, Galerie, Hunt, Flucht nach Ägypten 635.
— — Millais, Lorenzo und Isabella 635. [635.
— — Rossetti, Dantes Traum
— Saint George's Hall 626.
Livorno, Bandini und Tacca, Reiterstandbild Ferdinands I. 235.
Llanos, Ferrando de 208.
Llorente, Bernardo German de
Locci, Agostino 431. [481.
Loccum, Kloster, Gebhardt, Wandgemälde 613.
Lockenberg, Walter 693.
Löffler, Peter und Gregor 111.
Löfftz, Ludwig von 614.
Lomazzo 71. 72. 101.
Lombard, Lambert **151. 170.** 174. 197.
Lombardi, Alfonso (Citadella) 67.
Lombardo, Antonio 69.
— Carlo 229.
— Tullio 69. 223.
Lomi, Orazio 250.
London, Apsley House (Duke of Wellington), Correggio, Christus am Ölberg 94.
— — Velázquez, Essende Knaben am Küchentisch, Trinkende Knaben beim Wasserverkäufer 308.
— Bank von England 626.
— Banqueting House 419.
— Barbers' Hall, Holbein der Jüngere, Hans, Verleihung des Freibriefes Heinrichs VIII. an die Chirurgengilde 136.
— Bartholomäushospital, Hogarth, Samariter, Blindenheilung 491.
— Bartholomäuskirche 488.
— Bedfordpark, Villenkolonie 628.
— Besitz des Marqueß of Bath, Reynolds, Lord Thurlow 495.
— Besitz von Lady Battersea, Burne-Jones, Goldene Treppe 636.
— Besitz von Mr. R. H. Benson, Burne-Jones, Tiefen der See 636.
— — Correggio, Christi Abschied von seiner Mutter 94.
— — Giorgione, Heil. Familie 77.
— Besitz des Sir Henry Bunbury, Reynolds, Sarah Bunbury, Lady Blake als Juno 494.
— Besitz des Marquis of Bute, Hobbema, Wassermühle 389.

London, Besitz des Earls of Crewe, Reynolds, Bildnisse der Kitty Fischer und der Francis Crewe 494. Master Crewe 495.

— Besitz des Earls of Durham, Lawrence, Master Lambton 498.

— Besitz von Mr. Jones Ismay, Burne-Jones, Tage der Schöpfung, Spiegel der Venus, Liebesgesang 636.

— Besitz des Marqueß of Lansdowne, Reynolds, Reverend Sterne 494.

— — Murillo, Immaculata Conceptio 317.

— Besitz des Sir Algernon Neeld, Gainsborough, Die Mall am St. James's Park 496.

— Besitz des Lords Northbrook, Reynolds, Mrs. Hartley und Sohn 494.

— — Murillo, Bildnis des Andrés de Andrado 318.

— — Romerswal, Berufung des Matthäus 163.

— — Van Dyck, Bildnis der Königin Henrietta Maria 342.

— — Wilson, Gemälde 493.

— Besitz des Lords Rosebery, Reynolds, Captain Keppel 493.

— Besitz Alfred von Rothschilds, Gainsborough, Mrs. Beaufoy 496.

— Besitz Ferdinand von Rothschilds, Gainsborough, Lady Sheffield, pink boy 496.

— Besitz des Lords Rothschild, Gainsborough, Eliza Linley (Mrs. Sheridan) 496.

— — Hoppner, Douglassche Kinder 498.

— — Reynolds, Garrick 494.

— Besitz des Sir George Russell, Romney, Mrs. Russell mit ihrem Kinde 497.

— Besitz des Earls of Spencer, Gainsborough, Georgina Spencer 495.

— Besitz des Herzogs von Sutherland, Romney, Kinder des Lords Gower 497.

— Besitz des Sir Charles Tennant, Reynolds, Lady Crosbie 495.

— Besitz des Lords Warwick, Romney, Lady Warwick mit ihren Kindern 497.

— Besitz des Earls of Wemyß, Hogarth, Bild aus dem Lebenslauf einer Buhlerin 492.

— Bird, Standbild der Königin Anna 423.

— Börse 626.

London, Börse, Brangwyn, Handel und Schiffahrt 637.

— — Chantrey, Reiterstandbild Wellingtons 629.

— Bridgewater Gallery (Lord Ellesmere), Brouwer, Dünenlandschaft 350.

— — Claude Lorrain, Feuriger Busch, Küstenstück 282.

— — Dobson, Bildnis Clevelands 424.

— — Hobbema, Wassermühle 389.

— — Poussin, Sieben Sakramente 280.

— — Rafael, Die heil. Familie unter dem Palmbaum 28. Bridgewater-Madonna 31.

— — Tizian, Die drei Lebensalter 79. Anadyomene des Apelles, Diana 82.

— British Museum 626.

— — Dürer, Aquarell m. Weiherhäuschen, Reitendes Paar, Reiter 118. Sonnenaufgangsstudie 121.

— — Claude Lorrain, Zeichnungen 281.

— — Holbein, Zeichnung eines Kamins 213.

— Buckingham Palace, Hobbema, Wassermühle 389.

— — Claude Lorrain, Raub Europas 282.

— — Hooch, Kartenspiel 400.

— — Ostade, Bauernmusik 370.

— — Rembrandt, Dame mit Fächer, Schiffsbaumeister und seine Gattin 383. Christus als Gärtner 384.

— — Teniers, Wachtstube 350.

— — Tizian, Landschaft mit Schafherde 82.

— Cavendish Square, Cheere, Reiterdenkmal des Herzogs von Cumberland 489.

— Charing Croß, Le Soeur und Gibbons, Reiterstandbild Karls I. 422. 423.

— Clemenskirche, Kent, Altarbild 490.

— Cobham Hall, Tizian, männliches Bildnis 79. Männliches Bruststild 82.

— Covent Garden, Paulskirche, kleine 420.

— Devonshire House 487.

— — Dobson, Familienbild 425.

— Dorchester House, Stevens, Kamin 629.

— — Velázquez, Herzog von Olivarez 308.

— Dreieinigkeitskirche in Sloane-Street 627.

— Dreieinigkeitskirche in Westminster 627.

London, Findelhaus, Hogarth, Captain Coram, Zug nach Finchley, Findung Mosis 491.

— Gerichtsgebäude in Fleetstreet 627.

— Great Saint Helens, Stone, Grab des Sir Julius Cäsar 422.

— Greenpark, Spencer House 488.

— Grosvenor House (Duke of Westminster), Brouwer, Sonnenuntergangslandschaft 350.

— — Claude Lorrain, römische Ruinenlandschaft 282.

— — Gainsborough, blue boy 496.

— — Hogarth, Der Dichter in Not 492.

— — Rembrandt, Mann mit Falken, Dame mit Fächer 385.

— — Reynolds, Mrs. Siddons 495.

— — West, Tod des Generals Wolfe, Schlacht von La Hogue 498.

— Guildhall 488.

— — Opie, Ermordung Rizzios 499.

— Guildhall Gallery, Ford, Irving als Hamlet 629.

— Hanover Chapel 626.

— Hanover Square, Georgskirche 487.

— Hauptpolizeigebäude 627.

— Horniman-Museum 628.

— Horseguards 487.

— Hydepark, Westmacott, Achill 628.

— Imperial Institute 627.

— Institut der Bücherrevisoren 628.

— Kongregationalistenkirche in Duke-Street 627.

— Kristallpalast 554.

— Kunstakademie, Flaxman, Zeichnungen zu Homer und zu Äschylos 490.

— — Leonardo da Vinci, Karton zur heil. Anna 14.

— — Michelangelo, Madonnenrelief 17.

— Lambert House, Holbein, Bildnis des Erzbischofs von Canterbury 135.

— Lincoln's Inn, Watts, Gesetzgeber 634.

— — Kapelle 419.

— Mansion House 488.

— — Taylor, Giebelgruppe 489.

— Marienkirche am Strand 487.

— National Gallery, Boltraffio, Madonna 72.

— — Caravaggio, Emmausbild 251.

— — Carracci, Annibale, Christus, der Petrus erscheint 243. Musikunterricht 244.

— — Claude Lorrain, Königin von Saba, Seehafen, Mühle 282.

London, National Gallery, Constable, Gemälde 631.
— — Copley, Tod Chathams, Tod Piersons, Entsatz Gibraltars 498.
— — Correggio, Madonna mit dem Korbe 94. Schule Amors 95.
— — Crome, Landschaft mit Windmühlenflügel, Schieferbruch, Mousehold-Heide 499. 500.
— — Denner, Bildnis einer alten Frau 527. [bildnis 53.
— — Franciabigio, Jünglings-
— — Fueßli, Titania 499.
— — Gainsborough, Bildnis seiner beiden Töchter, Wald von Cornard, Küster Orpin 495. Marktwagen, Viehtränke, Schauspieler Colman, Mrs. Siddons, Ralph Schomberg, Familie Baillie 496.
— — Giorgione, Anbetung der Könige, Thronszene 77.
— — Goya, Geisterspuk, Picknick 483.
— — Hobbema, Wassermühle, Landschaften mit der Eschenallee, mit der Eichengruppe und mit der Ruine von Brederode 389.
— — Hogarth, Selbstbildnis mit dem Hunde, Dienstbotenköpfe, Krabbenmädchen, Tor von Calais 491. Mode-Ehe 492.
— — Holbein, Die beiden Gesandten 136. [ford 498.
— — Hoppner, Counteß of Ox-
— — Hudson, Bildnis des Seemalers Scott 490.
— — Lawrence, Bankier Angerstein, Prinzessin Lieven, Philipp Sansom 498.
— — Lely, Mädchen mit Kirschen 423.
— — Leonardo da Vinci und Ambrogio de' Predis, Madonna in der Felsengrotte 12.
— — Longhi, häusliche Szene, Wahrsager, Rhinozeros 474. [gruppe 84.
— — Lotto, Bildnisse, Familien-
— — Luini, Christus unter den Schriftgelehrten 73.
— — Mabuse, Bildnisse 164.
— — Maes, Wiege, faule Magd, holländische Hausfrau 387.
— — Metsys, Brustbilder des Heilands und seiner Mutter, Kreuzigung 162.

London, National Gallery, Moro, Antonio, Bildnis der Jeanne d'Archel 175.
— — Moretto, Bildnis eines Herrn in ganzer Gestalt und männliches Kniestück 88.
— — Morland, Pferdestall, Bauernstreit, Dünenlandschaft 499.
— — Moroni, Bildnisse 88.
— — Palma Vecchio, Dichterbildnis 78. [Lazarus 58.
— — Piombo, Auferweckung des
— — Rafael, Traum des Ritters 26. 27. Madonna Ansidei 29. Madonna Aldobrandini 31. [hut 498.
— — Raeburn, Dame im Stroh-
— — Rembrandt, Selbstbildnis 383. Christus vor Pilatus 384. Selbstbildnis, alter Herr in orientalischer Tracht, alte Dame 386.
— — Reni, Christuskopf 244.
— — Reynolds, Der verbannte Lord, Heilige Familie, Schlange im Grase 493. Drei Misses Montgomery 494. Lord Heathfield, Unschuldsalter 495.
— — Romanino, Altarwerk 87.
— — Romney, Lady Hamilton als Bacchantin 497.
— — Rubens, Susanna Fourment 336. Triumph Cäsars 337. Parisurteil, Sonnenuntergangsbild 338.
— — Ruisdael, Wind- und Wassermühlen, Strandbild, Ruinenlandschaft 376.
— — Sarto, Bildhauer 53.
— — Scott, Themsebild 490.
— — Smirke, Bilder zum Don Quijote 499.
— — Solari, männliches Bildnis, Senatorenbildnis 72.
— — Stothard, Pilgerzug nach Canterbury 499.
— — Terborch, Münsterischer Friedenskongreß 393.
— — Tintoretto, heil. Georg 86
— — Tizian, heil. Unterhaltung 79. Bacchus, Noli me tangere 82.
— — Turner, Gemälde 630. 631.
— — Van Dyck, Selbstbildnis 340. Reiterbildnis Karls I. 342.
— — Velázquez, Küchenbild mit Christus, Martha u. Maria 308. Christus an der Säule, Philipp IV., Saujagd 310. Venus, sich spiegelnd, Philipp IV. 312.

London, National Gallery, Veronese, Familie des Darius 90.
— — Ward, Viehstücke 632.
— — Wilkie, Blinder Fiedler, Dudelsackpfeifer, Dorffest 632.
— — Wilson, Tod der Niobiden, Villa Mäcens und andere Gemälde 493.
— National Portrait Gallery, Gherards, Bildnisse und Friedenskonferenz 216.
— — Hogarth, Baron Lovat 491.
— — Moro Antonio, Bildnis des Sir Th. Gresham 216.
— — Reynolds, Selbstbildnis 493.
— — Richardson, Bildnisse 490.
— — Watts, Bildnisse 634.
— Naturhistorisches Museum 627.
— New Zealand-Chambers in Leadenhall-Street 628.
— Pankratiuskirche 626.
— Parlamentsgebäude 626.
— — Dyce, Fresken 633.
— — Maclise, Fresken 633.
— Paulskathedrale 420.
— — Bacon, Denkmal Johnsons 489.
— — Bird, Hochrelief der Bekehrung des Paulus 423.
— — Flaxman, Grabmäler Howes, Reynolds' und Nelsons 490. [635.
— — Hunt, Das Licht der Welt
— — Stevens, Wellingtondenkmal 629. [Donne 422.
— — Stone, Denkmal des Dr.
— — Thornhill, Sir James, Kuppelfresken aus dem Leben des Paulus 425.
— — Watts, Friede und Wohlwollen, Zeit, Tod und Gericht 634.
— Rolls Buildings, Grabmal des Dr. Young 214.
— Royal Academy, Constable, Landschaft mit springendem Pferd 631. 632.
— Royal Exchange 421.
— Saint Antholin 421.
— Saint Bride 421.
— Saint Catherine Cree 419.
— Saint Dunstan in the East 421.
— Saint James's Park, Gibbons, Bleistatue Jakobs II. 423.
— Saint James's Street, Eckhaus von R. N. Shaw 627.
— Saint Mary Abchurch 421.
— Saint Mary Aldemary 421.
— Saint Mary-le-Bow 421.
— Saint Michael 421.
— Saint Mildred 421.

London, Saint Stephen 421.
— Saint Swithin 421.
— Sammlung Allendale, Giorgione, Anbetung der Könige 77.
— Sammlung Baring, Murillo, Immaculata Conceptio 317.
— Sammlung Beit, Ruisdael, Schloß Bentheim 375.
— — Vermeer van Delft, Briefschreiberin 400.
— Sammlung Mond (der National Gallery vermacht), Rafael, Kreuzigung Christi 27.
— Sammlung Salting (der National Gallery vermacht), Piombo, Salome 83.
— Soane-Museum, Grundrisse von Schlössern 212.
— — Hogarth, Lebenslauf eines Wüstlings 492.
— Society of Arts, Barry, Bilder aus der Geschichte der menschlichen Gesittung 498.
— Somerset House 488.
— South Kensington-Museum, Constable, Skizzen 631.
— — Dürer (?), Relief einer weiblichen Aktfigur 112.
— — Kartons zu rafaelischen Tapeten 34.
— — Leighton, Krieg und Frieden 637.
— — Noremberg, Lettner aus Herzogenbusch 360.
— Tate Gallery, Bates, Hunde an der Koppel, Pandora 629.
— — Brown, Fußwaschung 635.
— — Burne-Jones, König Cophetua und die Bettlerin 636. [ria 633.
— — Dyce, Johannes und Ma-
— — Ford, ägyptische Sängerin, Torheit 629.
— — Gibson, Hylas und die Nymphen 628.
— — Leighton, Bad der Psyche, Faulenzer 629. 637.
— — Millais, Ophelia, Urlaub, Tal der Ruhe, Nordwest-Passage, Bartholomäusnacht, Yeomen of the Gard, Reiterbildnis Landseers 635. 636.
— — Rossetti, Verkündigung, Beata Beatrix, Rosa Triplex 635.
— — Thornycroft, Teucer 629.
— — Turner, Gemälde 630.
— — Watts, Klytia und andere Gemälde 629. 634.
— — Whistler, Old Battersea Bridge 645.
— — Wilkie, Dorfbüttel 632.
London, Trafalgar Square, Baily, Nelsonstandbild 629.
— — Saint Martin's 487.
— Universität 627.
— University College, Flaxman-Museum 490.
— Wallace Collection, Boucher, Sonnenaufgang 457.
— — Fragonard, Schaukel, Liebesbrunnen 458.
— — Gainsborough, Bildnisse der Perdita Robinson 496.
— — Greuze, Der zerbrochene Krug 457. [389.
— — Hobbema, Wassermühle
— — Hooch, Brotjunge 400.
— — Rembrandt, Barmherziger Samariter, Lichtblicklandschaft 384.
— — Reynolds, Bildnis der Nelly O'Brien, Erdbeermädchen 494.
— — Van Dyck, Bildnis de Roys und seiner Gemahlin 341.
— — Watteau, Harlekin und Colombine 453. [487.
— Westminster, Johanneskirche
— Westminster Abbey 627.
— — Bird, Büste des Dr. Busby 423. [ren Pitt 489.
— — Bacon, Denkmal des älte-
— — Banks, Grabdenkmal des Sir Eyre Coote 489.
— — Bushnell, Grabmal Cowleys 423.
— — Fanelli, Büste der Lady Cottington 422.
— — Flaxman, Grabmal des Lords Mansfield.
— — Glasgemälde 215.
— — Kapelle Heinrichs VII. 211.
— — Liegebilder des Sir Giles Daubeney und seiner Gemahlin, der Lady Mildred Burleigh und ihrer Tochter 215.
— — Roubiliac, Denkmal des Herzogs von Argyll 489.
— — Stone, Grabstein Spensers, Sitzbild des Francis Holles 422.
— — Torreggiani, Grabmäler Heinrichs VII. und seiner Gemahlin, der Margareta von Richmond 214.
— Whitechapel Gallery 628.
— Whitehall, Rubens, Deckenbilder 336. [212.
Longford Castle (bei Salisbury)
— Mittelvorsprung 214.
— Holbein, Erasmus 133.
— Metsys, Petrus Ägidius 162.
— Velázquez, Juan de Pareja 311.
Longhena, Baldassare 231. 232.
Longhi, Pietro 473. [465.
— Silla 235.
Longleat in Wiltshire 212. 214.
Longuelune, Zacharias 510. 512.
Lonigo, Kirche 674. [539.
Loo, Charles Amédée Philippe van 530.
— Charles André van 451.
— Jacob van 392. 450.
— Jean Baptiste van 450.
Lopez, Vicente 684.
Lora, Francesco della 223.
Lorch (Lorich), Melchior 221. 222.
Lorenzetto 47.
Lorenzo de San Nicolás, Fray
Loreto, Dom 38. [290.
— — Casa Santa 8.
— — — Sansovino und andere, Könige, Propheten, Sibyllen und Reliefs aus dem Marienleben 47.
— Palazzo Apostolico, Lotto, Opfer Melchisedeks und Darstellung im Tempel 84.
Lorrain, Claude 246. **280.** 329. 366. 415. 492. 630. 631.
— Robert le **270.** 272. 445. 446.
Los Angeles, Kathedrale 545.
Lossow, William 590.
Loth, Karl 416. 527.
Lotter, Hieronymus 108.
Lotto, Lorenzo 83.
Louis, Pierre 444. [458.
Loutherbourg, Philippe Jacques
Lovrana, Luciano 6. 39.
Löwen, Brauerhaus 502.
— Jesuitenkirche 321.
— Peterskirche, Grabtafel des Professors Bogaert 149.
Loyola, Jesuitenkolleg, Kirche 292.
Lübeck, Haus der Kaufleute, Fredenhagensches Zimmer 110.
— Marienkirche, Overbeck, Einzug Christi 602.
— — Ysenbrant, Anbetung der Könige 167.
— Rathaus 108.
— Theater 590.
Lubinecki, Bogdan 432.
Lucae, Richard 586. 588.
Lucatelli, Andrea 469.
Lucca, Martinsdom, Fra Bartolommeo, Santa Conversazione 25.
— Pinakothek, Fra Bartolommeo, Gott-Vater über zwei heiligen Frauen 25. Madonna della Misericordia 26.
Luce, Maximilian 582.
Luciani, Sebastiano 53. **58.** 77. **83.**
Lucidel 146. 175.
Lugano, Santa Maria degli Angeli, Luini, Fresken 74.

Lühring, Georg 624.
Luini, Aurelio 75.
— Bernardino 73.
Luino, San Pietro, Luini, Anbetung der Könige 73.
Lukas, Wolfgang und Kilian 414.
Lukas van Leyden 158. 168. 172.
Lukian 55.
Lundberg, Gustav 533.
— Theodor 665.
Lundbye, Johan Thomas 668.
Lunghi, Martino 43. 61.
Lurago, Carlo und Martin 407.
— Rocco 67. 233.
Lustheim bei Schleißheim 407.
Luteri, Giovanni di Niccolo **90.** 92. 98. 170.
Lüttich, Jakobskirche, Glasmalereien 159.
— — Türbau 151.
— Jesuitenkirche 321.
— Justizgebäude (Bischofspalast), Arkadenhof 150.
— Kathedrale, Delcour, Bronzechristus und Christus im Grabe 327.
— Martinskirche, Delcour, Stiftung des Fronleichnamsfestes 327.
— — Juppin, Landschaften 504.
— Museum, Lévéque, Kentaurenkampf 655.
— — Vriendt, Jakobäa von Baden 654.
Lützelburger, Hans 134.
Lützschena, Sammlung Speck, Cranach, Martyrium der heil. Katharina 141.
Luycx (Leux), Franz 413.
Luyten, Henri 654.
Luzern, Rittersches Haus 110.
— Thorvaldsen, Löwe von Luzern 663.
Lyon, Gewebemuseum, Wandbehänge 197.
— Hospice de la Charité 260.
— Hôtel de Dieu 444.
— Justizpalast 554.
— Place Louis XIV (Bellecour) 441.
Lyveden Buildings in Northamptonshire 213.

Maastricht, Rathaus 357.
Mabuse 149. **164.** 165. 168. 169. 170.
Mac Ardell, James 500.
Maceyras, Domingo 294.
Machuca, Pedro 203.
Maciachini, Carlo 674.
Macip, Vincente Juan 209.
Mackensen, Fritz 618.
Mac Lean, Rudolf Hans Hartmann 595.
— Monnies, Frederick 642.
Maclise, Daniel 633.
Mâcon, Falguière, Standbild Lamartines 560.
Maczynski, Franz 688.
Maderna, Carlo 226. 228. 420.
— Stefano 235.
Madou, Jean Baptiste 653.
Madrazo, Federico de 683.
— José de 683.
— Raimondo de 683.
Madrid, Aduana 479.
— Akademie, Cano, Gekreuzigter 306.
— — Céspedes, Himmelfahrt Marias 209.
— — Goya, Begräbnis der Sardine, Sitzung eines Inquisitionstribunals, Prozession der Geißler, Inneres eines Narrenhauses 483. Stierkampf 484.
— — Murillo, Gründung der Kirche Santa Maria Maggiore, Traum des Patriziers, Prozessionsbild, Krankenpflege der heil. Elisabeth, Armenspeisung 316.
— — Ribera, Magdalena 253.
— Banco Hispano-Americano 168.
— Basilica di nuestra Señora de Atocha 681.
— Benlliure, Standbilder des Kriegsministers Cassola, der Königinregentin Maria Cristina, des Malers Goya 683.
— Besitz des Marqués de la Romana, Goya, Der Künstler mit der Herzogin von Alba 485.
— Bibliothekspalast 681.
— Börse 682.
— Colegio de Doña Maria de Aragon, Kirche 289.
— Encarnación-Kirche 290. 479.
— Figueras, Calderondenkmal 682.
— Hofgefängnis (Staatsministerium) 292.
— Hospicio Provincial 476.
— Kartause del Paular, Pereyra, heil. Bruno 297.
— Kolleg Santo Tomás, Hof 292.
— Landtagsgebäude 681.
— — Ponzano, Bildschmuck 682.
— Marinas, Velázquez-Standbild 683.
— Markuskirche 479.
— — Gonzalez Velázquez, Kuppelfresken 482.
— Monserrat, Cano, Gekreuzigter 299.
— Museo Moderno, Alcoverro y Amoros, heil. Isidor, Alfons der Weise, Jeremias, Gekreuzigter 684.
— — Alisal, Glocke von Huesca 684.
— — Alvarez der Ältere, Verteidigung Saragossas 682.
— — Alvarez der Jüngere, Kupido 682.
— — Barron, Viriathus 682.
— — Carbónero, Prinz Viana 684.
Madrid, Museo Moderno, Checa, Einfall der Barbaren 684.
— — Degrain, Die Liebenden von Teruel 684.
— — Lopez, Bildnis Goyas 684.
— — Madrazo, Araber 683.
— — Moratilla, Bacchus, junger Neapolitaner 683.
— — Pradilla, Johanna die Wahnsinnige 684.
— — Querol, Die Überlieferung 683.
— — Rosales, Testament Isabellas 684.
— — Sanmarti, Fischerknabe 683.
— — Vilches, Brutus 683.
— Nuestra Señora de Gracia, Mena, Gekreuzigter 300.
— Nuestra Señora del Puerto 476.
— Observatorium 479.
— Palacio de Murga, Pradilla, Fresken 684.
— Prado-Museum 479.
— — Grien, Gemälde 139.
— — Bassano, Ansicht von Venedig 84.
— — Brueghel, Triumph des Todes 174.
— — Cano, Leichnam Christi, Christus an der Säule, Madonna mit den Sternen 306.
— — Cleve, Bildnisse 165.
— — Coello, Alonso, Fürstenbildnisse 210.
— — Coello, Claudio, Madonna 314.
— — Correggio, Noli me tangere 94.
— — Domenichino, Opfer Abrahams 246.
— — Dürer, Selbstbildnis 119. Adam und Eva 122.
— — Giorgione, Madonna mit Heiligen 77.
— — Goya, Bildnis des Malers Bayeu, Teppichentwürfe. Romeria des heil. Isidro 483. Erschießungsbild, Wandbilder aus seinem Landhause 484. Reiterbildnisse Karls IV. und Maria Luisas, Die spanische Königsfamilie, Maja (zweimal) 485.
— — Herrera el Mozo, Hermengild 305.
— — Holbein, Mann mit der Schriftrolle 135.
— — Jordaens, Familiengruppenbildnis 346.
— — Juanes, Abendmahl und Brustbild Christi 209.
— — Leoni, Bildwerke 68.
— — Lotto, Bildnisse 84.
— — Mabuse, Madonna 164.
— — March, Durchzug durchs Rote Meer 303.
— — Mayno, Anbetung der Könige 302.

Madrid, Prado-Museum, Mayno u. a., Bilder aus dem Schlosse Buen Retiro 304.
— — Mazo, Don Tiburcio, Ansicht von Saragossa 314.
— — Miranda, Fürstenbildnisse 314.
— — Murillo, heil. Bernhard mit Maria, Vision des heil. Ildefonso, Immaculata Conceptio, Maria als Schülerin 317. Heilige Familie, Der gute Hirte, Die Knaben mit der Muschel 318.
— — Navarrete, Taufe Christi 209.
— — Pareja, Berufung des Matthäus 314.
— — Patinir und Metsys, Landschaft mit der Versuchung des heil. Antonius 163.
— — Penni, Heimsuchung 59.
— — Pereda, Hieronymus 314.
— — Piombo, Christus in der Vorhölle und Kreuztragung 58.
— — Poussin, Parnaß 280.
— — Rafael, Die heilige Familie mit dem Lamm 28. Madonna mit dem Fisch 32. Bildnis eines Kardinals, Heilige Familie unter der Eiche 35.
— — Romano, Giulio, Perle 59.
— — Ribera, Einsiedler Paulus, Marter des Bartholomäus, Archimedes, Jakobus der Ältere, Petrus, Simon, Andreas 253. Segen Isaaks, Traum Jakobs, Kampf weiblicher Gladiatoren 254.
— — Rizzi, Autodafé 314.
— — Romerswal, Hieronymus 163.
— — Rubens, Anbetung der Könige, Demokrit, Heraklit, Archimedes 333. Bildnisse Albrechts und Isabellas, Susanna 334. Liebesgarten, Bauerntanz, Orpheus und Eurydike, Parisurteil 338.
— — Sarto, Bildnis seiner Gattin Lucrezia 53.
— — Sola, L. Daoiz und P. Velarde 683.
— — Spasimo di Sicilia (Rafael) 34.
— — Teniers, Versuchung des heil. Antonius, Bilder aus Tasso, Alchimist 350.
— — Teppichmalereien nach Orley 165.

Madrid, Prado-Museum, Theotocopuli, Dreieinigkeit 301. Taufe Christi, Kreuzigung, Auferstehung, Ausgießung des Heiligen Geistes, heil. Franziskus 302.
— — Tizian, Heilige Unterhaltung 79. Ansprache des Generals del Vasto, Bacchanal, Danae, Federigo Gonzaga und Karl V., Karl V. nach der Schlacht bei Mühlberg, Venus 82.
— — Van Dyck, Eherne Schlange 339. Diana und Endymion 340. Graf van den Berg 342.
— — Velázquez, Anbetung der Könige, Männliches Bildnis, Brustbild und Vollbild Philipps IV., Infant Carlos, Bacchus 308. Königin von Ungarn, Schmiede Vulkans, Landschaftsstudien 309. Christus am Kreuz, Jäger- und Reiterbildnisse, Bildnisse Pablillos und El Primos, Übergabe von Breda 310. Krönung Marias, Besuch des Abtes Antonius beim Einsiedler Paulus, Ruhender Mars, Äsop, Menippos, Merkur und Argus 311. Bildnisse der Königin Marianne, der Infantin Marguerita, Philipps IV. (Brustbild) 312. Bildnisse de Corias, Barbarojas, Velazquillos, Don Juans d'Austria, Teppichwirkerinnen, Meninas 313. [90.
— — Veronese, Hochzeit zu Kana
— — Zurbarán, Bilder aus dem Leben des Pedro Nolasco 305. 306.
— Puerta de Alcalá 479.
— Puerta de San Vincente 479.
— Puerta de Toledo 681.
— — Barba, Bildwerke 682.
— Rathaus 292.
— — dorische Säulenhalle 681.
— Salesas Reales-Kirche, Gutierrez, Arbeiten am Grabmal Ferdinands VI. 481.
— San Andrés, Grabkapelle des heil. Isidro 294.
— San Antonio Abad, Goya, Legende des Joseph von Calasanz 484. [Fresken 484.
— San Antonio de Florida, Goya,
— San Francisco el Grande, Benlliure, Matthäus 683.

Madrid, San Francisco el Grande, Goya, heil. Bernhard 483.
— San Isidro el Real 290.
— San Jerónimo el Real 681.
— San Martin, Mena, heil. Magdalena und heil. Gertrudis 300.
— San Nicolás, Cano, Antonius mit dem Christkind 299.
— San Placido 290.
— Santo Tomás, Fassade 294.
— Schloß 478.
— — Goya, Pulverherstellung im Walde 484.
— — Mengs, Deckenbilder 529.
— — Tiepolo, Gemälde 472.
— — Wandteppiche 159.
— Senatsgebäude, Carbónero, Einzug de Flors in Konstantinopel 684.
— — Pradilla, Übergabe Granadas 684. [Denkmal 682.
— Sola und Piquer, Cervantes-
— Stierkampfplatz 681.
— Tacca, Reiterdenkmal Philipps IV. 235.
— Trinidad-Museum (ehemaliges), Carducho, Bilder aus dem Kartäuserleben 303.
Maella, Mariano Salvador 482.
Maes, Nicolas 387. 398. 400.
Magnasco, Alessandro 255. 446
Magne, Lucien 556.
Magni, Pietro 676.
Mailand, Ambrosiana, Ambrogio de' Predis (Leonardo?), Bildnisse 13.
— — Bramante, Handschriftenblätter (Codex Atlanticus) 10.
— — Leonardo da Vinci, Studie zur Schlacht bei Anghiari 14.
— — Luini, Engel mit Tobias 73. Verspottung Christi 74.
— — Steenwyck, gotisches Kircheninnere 177.
— Arco della Pace 673.
— Arena 673.
— Bambaja, Grabmäler Gastons de la Foix und der Familie Birago (zerstreut) 68.
— Brera 233.
— — Albano, Raub der Proserpina 245. [ten 6.
— — Bramante, Kriegergestal-
— — Cacciatori, Standbild des Cagnola 676.
— — Canova, Napoleon 468.
— — Dossi, heil. Sebastian 90.
— — Guercino, Hagar 246.
— — Lotto, Bildnisse 84.
— — Luini, Fresken, Grablegung der heil. Katharina 73. Freskomadonna, Madonna im Rosenhag 74.

Mailand, Brera, Oggionno, Fresken, Sturz Luzifers 72.
— — Rafael, Sposalizio 27.
— — Rizzo, Magdalena 72.
— — Savoldo, Madonna 87.
— — Solari, Altarbildchen 72.
— — Tintoretto, Bild aus der Markuslegende 86.
— — Vela, Spartakus 677.
— — Veronese, Gastmahl des Pharisäers 89.
— Carlo Borromeo-Kirche 673.
— Corriere della Sera-Gebäude 674. [Ziermalereien 6.
— Corso Venezia, Bramante,
— Dom, Leoni, Grabmal des G. G. Medici 68.
— Galleria Vittorio Emanuele
— Hauptfriedhof 674. [674.
— Magni, Standbild, Leonardos da Vinci 676.
— Museum Poldi-Pezzoli, Bartolini, Gottvertrauen 676.
— — Boltraffio, Madonna 71.
— — Solari, Ruhe auf der Flucht und Schmerzensmann 73.
— Palazzo Belgiojoso 464.
— Palazzo Borromeo, Rizzo, Flora 72.
— Palazzo Castiglione 674.
— Palazzo Marini (Rathaus) 63.
— Palazzo Serbelloni Busca
— Porta nuova 673. [464.
— Sammlung Crespi, Correggio, Heilige Nacht 94.
— — Oggionno, Altarwerk 72.
— — Tizian, weibliches Bildnis 79.
— Sammlung Duca Melzi, Sesto, Altarwerk 72.
— Sammlung Duca Scotti, Sesto, Taufe Christi 72.
— San Fedele 66.
— San Satiro, Sakristei von Bramante 7.
— Sant' Alessandro 233.
— Santa Maria delle Grazie, Chor und Kuppel von Bramante 7.
— — Ferrari, Geißelung und Kreuzigung Christi 75.
— — Leonardo da Vinci, Abendmahl 13.
— Santa Maria delle Passione, Luini, Grablegung Christi 73. [64.
— Santa Maria presso San Celso
— Schloß (Castello) 673.
— — Hayez, Deckenbild der Verherrlichung des Kaisers von Österreich 678.
— Schloßmuseum, Bambaja, Liegebild des Gaston de la Foix 68.
Mailand, Schloßmuseum, Boltraffio, Madonna 71.
— — Bramante, Merkurstorso 6.
— — Rizzo, Magdalena 72.
— Sparkassengebäude 674.
— Synagoge, neue 674.
— Teatro della Scala 464.
— Volksküche 674.
Maillol, Aristide 564.
Maindron, Etienne Hippolyte 557.
Mainz, Dom 656.
— Marktbrunnen 104.
— Museum, Jordaens, Jesus unter den Schriftgelehrten
— Schloß 404. [346.
— Theater 583.
— Thorvaldsen, Gutenbergdenkmal 664.
Maison, Rudolf 596.
Maisons bei Saint-Germain-en-Laye 260.
Maître Roux 195.
Majano, Benedetto da 150.
— Giovanni da 213. 214.
Makart, Hans 609. 614.
Málaga, Kathedrale 202. 478.
— — Cano, Madonna del Rosario 306.
— — Mena, Chorgestühl 300.
Malaguzzi 12.
Malbodius 164.
Malczewski, Jaček 689.
Maler von Ulm, Hans 127
Malmaison, Schloß 553.
Malmö, Börjeson, Reiterstatue Karl Gustavs 665.
Malsäker, Schloß 429.
Manchester, Galerie, Brown, Arbeit 635.
— — Hunt, Der Schatten des Todes 635.
Mancini, Antonio 679.
Mander I, Karel van 160. 368.
— II, Karel van 427.
— III, Karel van 427.
Manet, Edouard **578.** 579. 580. 616. 644. 654. 657. 679. 695.
Manfredi, Bartolommeo 251.
Manglard, Adrien 458.
Mannheim, Jesuitenkirche 510
— Schloß 510.
Manozzi da San Giovanni, Gio-
Mansarden 257. [vanni 248.
Mansart, François 260.
— Jules Hardouin 264.
Mansuy-Gauvin 179.
Mantegna 92. 94. 118. 337.
Mantovano, Rinaldo 59.
Mantua, Bibliothek, Rubens, Anbetung der heil. Dreieinigkeit durch die Familie Gon-
— Dom 39. [zaga 333.
— Palazzo Gonzaga 39.
— Palazzo del Tè 39.
— — Romano, Gigantensturz 59.
— San Benedetto 39.
Mantua, Schloß, Romano, Wandgemälde aus dem Trojanischen Krieg 59. [39.
— Wohnhaus des Giulio Romano
Manuel, Nikolaus 137.
Manufacture des Gobelins 275.
Manzel, Ludwig 595.
Maragliano 465.
Maratta, Carlo 254. 450. 468.
Marc Anton 17. 32. 60. 97. 123. 124. 125. 168.
March, Esteban 303.
— Otto 590.
Marchesi, Pompeo 676.
Marchionne, Carlo 461.
Marcillat, Guillaume de 197.
Marcolini, Camillo 520.
Marconi, Rocco 83.
Marées, Hans von 596. 620.
Mari, Giovanni Antonio 239.
Mariemont, Jagdschloß 151.
Marienburg bei Nordstemmen 587.
Marienlyst bei Helsingör, Schloß
Marinas, Aniceto 683. [536.
Maris, Jakob 659. 660.
— Matthys und Willem 659.
Mark, Erard van der 150.
Markowo, Kirche der heil. Jungfrau von Kasan, Fensterumrah-
Marly, Schloß 264. [mungen 434.
Marne, Jean Louis de 458.
Marochetti, Carlo 676.
Marot, Daniel 257. 261. 408.
— Jean 261.
Marseille, Kathedrale 554.
— Museum, Millet, Mutter und Kind 576.
— — Puget, Marmorrelief 274.
— — Troy, Die Pest 450.
— Sitzungssaal des Gesundheitsrates, Puget, Pest in Mailand 274.
Marstrand, Vilhelm 667.
Martellange, Étienne 260.
Martin, Homer 644.
Martinelli, Domenico 517.
Más, Juan 290.
Masaccio 5. 15. 28.
Masèr, Villa Barbaro 65.
Massatow, Victor 693.
Masson, Antoine 276.
Massys, Jan 171.
Mateiko, Jan 689.
Matham, Jakob 344.
Maticlli, Lorenzo 520.
Matters, Joh. 656.
Maulpertsch, Anton Franz 527.
Maurer, Christoph 145.
Mauresken 104.
Mauve, Anton 659.
Max, Gabriel 613.
Mayno, Juan Bautista 302. 304.
Mazarin 261.
Mazo, Juan Bautista Martinez de
Mazzolini, Ludovico 92. [314.
Mazzoni, Guido 70. 190.

Mazzuola, Francesco 96. 97.
Mecheln, Beginenkirche 321.
— Fischerzunfthaus 150.
— Frauenkirche jenseits der Dyle, Boekstuyns, Himmelsdarstellung 327.
— — Huysmans, Emmaus 352.
— Haus zum Salm 150.
— Jesuitenkirche 321.
— Johanniskirche, Verhaghen, Kanzel 502.
— Kathedrale, Colyns de Nole, Apostelstandbilder 324.
— — Faid'herbe, Hochaltar, Grabmal des Erzbischofs Cruesen, Karl Borromäus mit dem Pestkranken 327.
— — Mildert, Grabdenkmal der Familie de Moy 324.
— — Van Dyck, Kreuzigung 341.
— — Veken, Sitzbild des Heilands 327. [502.
— — Verhaghen, Kirchenväter
— Markt, Museum 150. [321.
— Notre-Dame-d'Hanswyck
— — Faid'herbe, Maria mit dem Kinde, Anbetung der Hirten, Sturz des Heilands 327.
— — Verhaghen, Kanzel 502.
— Palast der Margareta von Österreich (Justizpalast) 149.
— Peter und Paulskirche, Veken, Beichtstühle 327.
Mediz, Karl 624.
Meer, Erhard van der 105.
Meijer, Louis 657. [Denkmal 595.
Meißen, Lange, König Albert-
Meissonier, Ernest 572. 611. 685.
— Juste Aurèle 442. 510. 532.
Meister, J. G. 149.
Meister Eduard 210.
— der heiligen Blutskapelle 165.
— der Himmelfahrt Marias 160.
— der weiblichen Halbfiguren 166.
— des Todes Marias 144. 164.
— von Frankfurt 165.
— von Meßkirch 125.
— von São Bento 210.
— von Sigmaringen 128.
Meit (Meyt), Konrad 102. 114. 154.
Melbye, Anton 667.
Melchers, Gari 618. 644.
Meldahl, Ferdinand 536. 661.
Meleto, Vangelista di Andrea di
Mellan, Claude 275. [26.
Melozzo 94.
Melzi, Francesco 71.
Memhardt, Johann Gregor 408.
Memling 149. 195.
Mena, Pedro de 300.
Mengoni, Giuseppe 674.
Mengs, Anton Raphael 307. 467. 469. 470. 481. 482. 504. 508. 524. 525. 528. **529.**
Mengs, Ismael 529.
Menniti, Mario 251.
Menzel 605. 609.
Meran, Theater 590.
Mercié, Antonin 560.
Mereworth in Kent 487.
Merian, Matthäus 414.
Merliano, Giovanni 99.
Merseburg, Dom, Vischer, Grabmal Bischof Sigismunds 113.
Mertens, Charles 654.
— Jan 352.
Méryon, Charles 581.
Mesdag, Hendrik Willem 659.
Messel, Alfred 590.
Messerschmidt, Franz Xaver 523.
Messina, San Gregorio 231.
— Serpotta, Reiterstandbild Karls II. 241.
Métézeau, Louis und Thibault 189.
— der Jüngere, Clément 259.
Metsu, Gabriel 393. 394.
Metsys, Cornelis 172.
— (Matsys, Massys) Quinten **160.** 163. 164. 165. 166. 167. 171. 210. [351. 452.
Meulen, Adam Frans van der 286.
Meunier, Constantin 323. 648. 649.
Mexiko, Dominikanerkirche 545.
— Kathedrale, Alcibar, Abendmahl 546.
— — Correa, Imaculata 546.
— — Juarez, Anbetung der Könige, Himmelfahrt 546.
— Nationalmuseum, Cabrera, Gemälde 546.
— — Ibarra, Samaritisches Weib, Ehebrecherin 546.
— — Juarez, Bildnis, Anbetung der Könige 546.
— Sagrario Metropolitano 545.
— San Diego, Vallejo, Antonio, Passionsbilder 546.
Meyer, Claus 614.
Meyerheim, Eduard 609.
— Paul 616.
Meytens, s. Mijtens.
Mezzanini 63.
Michalowicz, Jan 223.
Michalowski, Peter 689.
Michau, Theobald 504.
Michelangelo Buonarroti 2. 5. 6. 14. **15.** 24. 26. 29. 31. 32. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 47. 48. 49. 51. 52. 54. 57. 58. 60. 62. 64. 68. 83. 85. 92. 98. 147. 170. 197. 205. 206. 207. 208. 209. 214. 225. 226. 237. 241. 242. 247. 257. 273. 274. 325. 333. 351. 379. 465. 493. 546. 563. 573. 600. 629. 649. 651.
Michelsen, Hans 666.
Michet, Louis 447.
Michetti, Paolo Francesco 679.
Middelburg, Rathaus 148.
Middelthun, Julius 666.
Miel, Jan 281. 351.
Mierevelt 366. 397. [397.
Mieris der Ältere, Frans van 395.
— Willem van 395. 506.
Mignard (d'Avignon), Nicolas 283.
— (le Romain) Pierre 275. 285.
Migne, Richard 444. [287.
Mignon, Abraham 418. [431.
Mijtens der Ältere, Martin van
— der Jüngere, Martin van 528.
Mildert, Jan 324. [534.
Millais, Sir John Everett 630. 634. **635.** 678.
Millan, Pedro 207.
Miller der Ältere und der Jüngere, Ferdinand von 595.
Milles, Karl 665.
Millet, François 276. 283. 352.
— Jean François **575.** 580. 616.
Millich, Nikolaus 430. [658.
Minardi, Carlo 678.
Minderhout, Hendrik 352.
Minne, George 650.
Miraflores, Kartause, Pereyra, heil. Bruno 297.
Miranda, Juan Carreño de 314.
— Pedro Rodriguez 482.
Mitvolde, Kirche, Verhulst, Grabmal von Inn- und Knyphausen
Mocchi, Francesco 235. 239. [362.
Modena, Nationalgalerie (Museo Estense), Bernini, Büste Franz' I. von Este 238.
— — Dossi, Sittenbilder 91.
— — Guercino, Gekreuzigter 246.
— San Francesco, Begarelli, Kreuzabnahme 70.
— San Pietro, Begarelli, Beweinung Christi 70.
— Sant' Agostino, Begarelli, Beweinung, Büste Sigonios 70.
— Schloß, Clementi, Standbilder
Modersohn, Otto 618. [70.
Molenaer, Jan Miense 370.
— Nicolas 656.
Molijn, Pieter de 371. 372. 373.
Molinari, Antonio 470.
Moller, Georg 583.
Möller, Karl 662.
— Otto von 687.
Mollet, Claude 266.
Molyn, Pieter de 392.
Momper, Josse de 329. 330. 379.
Monamy, Peter 490.
Monbijou bei Berlin 514.
Monceau-en-Brie, Schloß 189.
Mone, Jan de 150. 156.
Monegro, Juan Bautista 289. 296.
Monet, Claude 496. **578.** 582. 644. 657. 695.
Mongiovino bei Panicale, Madonnenkirche 40.
Monnier, Henri Bonaventure 573.
Monnoyer, Jean Baptiste 286.

Mons, Waltrudiskirche, Glasmalereien 159. Lettner 151. 155.
Montagna, Bartolommeo 84.
Montaigu, Frauenkirche 320.
Montal bei Saint Céré, Schloß 179.
Montañés, Alonso Martinez 299.
— Juan Martinez 296. **297.** 299.
Monte Carlo, Kasino 555. [300.
— Theater 555.
Montefiascone, Zentralkirchen 61.
Montelupo, Baccio da 47.
— Raffaello da 47. 48.
Monteoliveto Maggiore, Sodoma, Fresken 55.
Montepulciano, San Biagio 37.
Monte Sansavino, Bauten Andrea Sansovinos 38.
— Santa Chiara, Altar 45.
Monteverde, Giulio 677.
Montferrand, Auguste Ricard de 689.
Monticelli, Adolphe 575.
Montmorency, Hôtel Crozat 442.
— Kirche, Pinaigrier, Glasgemälde 197.
Montorsoli, Fra Giovanni Francesco 48. 66. 68.
Montoyer, Louis Joseph 502.
Montpellier, Museum, Courbet, Badende Mädchen, „Bonjour, M. Courbet" 576.
— — Greuze, Morgengebet 457.
Monza, Königsschloß 673.
— Villa Pelucca, Luini, Fresken
— Villa Reale 464. [73.
Moore, Albert 637.
— Henry 638.
Mora, Francisco de 289. 290.
— José de 300.
— Juan Gómez de 290. 291. 292.
Morales, Luis 209.
Moran, Thomas 643.
Morandi, Antonio 66.
Morando, Paolo 88.
Moratilla, Felipe 683.
Moreau, Gustave 572.
— Jean Michel 450.
Moreelse, Paulus 366. 397.
Morelli, Cosimo 462.
— Domenico 679.
Morera, Jaime 684.
Moretto di Brescia 87.
Morgenstern, Christian 610.
Morghen, Raphael 13.
Morland, George 499. 632.
Morlanes, Juan und Diego 206.
Moro, Antonio **175.** 208. 210. 216.
Morone, Domenico 88.
— Francesco 88. [175.
Moroni, Giovanni Battista 88.
Morris, Robert 488.
— William **626.** 628. 634. **636.** 648. 656.
Mosca, il 223.
Moser, Koloman 590.
Moskau, Basiliuskathedrale 222.
— Belvedere (Terem) 435.
— Dumapalast 690.
— Erlöserkirche 690. [692.
— — Siemeradski, Abendmahl
— — Wereschtschagin, Gemälde 692.
— Erzengelkathedrale, Jermolájew, Zarenbilder und Jüngstes Gericht 435.
— Galerie Tretjakow, Antokolski, Christliche Märtyrerin 690.
— — Borowikowski, Bildnis der Frau Lopuschkin 544.
— — Lewitzki, Dmitriew 544.
— — Repin, Bittgang, Rückkehr des Sträflings 692.
— — Sawrassow, Frühlingsbild 692. [Strelitzen 692.
— — Surikow, Hinrichtung der
— Gerichtsgebäude 541.
— Handelsreihen 690.
— Haus Romanow 222.
— Historisches Museum 690.
— Kirche der Geburt Marias am
— Kreml 690 [Wege 434.
— — Eriksen, Reiterbildnis der Kaiserin Katharina 542.
— — Glockenturm Iwan Welikij
— Rote Kirche 434. [222.
— Villa Paschkow (Rumjanzow-Museum) 541.
— — Borowikowski, Metropolit Ambrosius 544.
— Sucharew-Turm 435.
— Wosnessenskijkloster, Katharinenkirche 690.
Mostaert, Jan 166. 170.
Mothe, Valtin de la 540. 541.
Moucheron, Isack 506.
Mountford, E. W. 628.
Moya, Pedro de 306. 315.
Moyaert, Claes **378.** 387. 396. 397.
Mudo el 209. [414. 415.
Mülhausen im Elsaß, Rathaus 108.
Muelich, Hans 147.
Müller, Georg 585.
— Jan 344.
— Morten 672.
— Richard 624.
— Viktor von 620.
Mulready, William 632.
Munch, Eduard 672. 693.
München, Annenkirche 587.
— Asamsches Wohnhaus 516.
— Aukirche 585.
— Besitz des Freiherrn von Welser, Amberger, Brustbild Anton Welsers 130.
— Bonifazius-Basilika 585.
— Bürgersaal, Knoller, Fresken 528.
— Dreifaltigkeitskirche 407.
— — Abondio, Wachs-Pietà 412.
— Erlöserkirche 590.
München, Feldherrenhalle 585.
— Frauenkirche, Candido, Arbeiten am Denkmal Kaiser Ludwigs 411.
— Glyptothek 585.
— — Canova, Paris 468.
— — Cornelius, Fresken 602.
— — Thorvaldsen, Adonis 664.
— — Wrba, Diana 598.
— Hildebrand, Hubertusbrunnen, Wittelsbacherbrunnen 596.
— Hofgarten, Candido, Bavaria
— Hoftheater 583. [411.
— Jesuitenkirche (Michaels-Hofkirche) 106. [chael 411.
— — Gerhard, Erzengel Mi-
— Johanneskirche, Asam, Gemälde 524.
— Johann Nepomuk-Kirche 515.
— Justizpalast 589.
— Knoll, Fischbrunnen 595.
— Kunstakademie 588.
— Künstlerhaus 589.
— Kupferstichkabinett, Muelich, Heiligenkalender 147.
— Ludwigskirche 585. [richt 602.
— — Cornelius, Jüngstes Ge-
— Maximilianstraße 586. [107.
— Münze (Marstall Albrechts V.)
— Nationalmuseum, Meit, Judith 114. [123.
— — Traut, Artelshofener Altar
— Pinakothek, alte 585.
— — Altdorfer, Alexanderschlacht, heil. Georg, Susanna, Waldlandschaft 126.
— — Batoni, Selbstbildnis, Karl Theodor 470. [125.
— — Beham, Kreuzeswunder
— — Beukelaer, Jahrmarkt 172.
— — Bles (?), Anbetung der Könige 163.
— — Bloemaert, Lazarus 365.
— — Brouwer, Messerkampf und Dorfbaderstube 349. Singende Bauern, würfelnde Soldaten, Wirtspaar in der Trinkstube 350.
— — Burgkmair, Johannes auf Patmos 129.
— — Cagnacci, Magdalena 247.
— — Chardin, Köchin 454.
— — Cleve, Tod der Maria und Bildnisse 164.
— — Claude Lorrain, Landschaft mit der Verstoßung Hagars 282.
— — Dou, Marktschreier 394.
— — Dürer, Lucrezia 117. Oswald Krell, Bildnis seines Vaters 119. Baumgärtnerscher Altar 120. Selbstbildnis 121. Wolgemut 122. Die vier Apostel 123.

München, Pinakothek, alte, Elsheimer, Predigt des Täufers, Jagd nach dem Glück (Kopie von Knüpfer), Brand von Troja, Flucht nach Ägypten, Marter des heil. Lorenz, Landschaftsidyll 414.
— — Feselein, Belagerungsbilder 127.
— — Grien, Bildnisse 140.
— — Grünewald, Mauritiusaltar 139.
— — Hemmessen, Berufung des Apostels Matthäus 171.
— — Holbein der Ältere, Kaisheimer Altar 131. Sebastiansaltar 132.
— — Holbein der Jüngere, Der Astronom Kretzer 135.
— — Honthorst, Verlorener Sohn 365.
— — Jordaens, Satyr und Bauernfamilie 346.
— — Leyden, Madonna und Verkündigung 168. [127.
— — Maler von Ulm, Bildnisse
— — Muelich, Patrizierpaar 147.
— — Murillo, Bettelkinder 318.
— — Neufchatel, Neudörfer und Sohn 146.
— — Orley, Bildnis Carondelets 162. Predigt des heil. Norbert 166.
— — Ostade, Bauerntanz 370.
— — Ostendorfer, Darstellung aus der Apokalypse 127.
— — Palma Vecchio, Selbstbildnis 78. [28.
— — Rafael, Madonna Tempi
— — Refinger, Marcus Curtius 127. [384.
— — Rembrandt, Passionsbilder
— — Reni, Apollon 244.
— — Romerswal, Steuereinnehmer 163.
— — Rubens, Selbstbildnis mit Isabella Brant 334. Pfingsten, Löwenjagd, Töchter des Leukippos 335. Darstellungen des Jüngsten Gerichts 335. Amazonenschlacht, Putten mit Fruchtkranz, Löwenjagd 336. Bildnisse der Helene Fourment 337. Landschaft, Schäferstunde 338.
— — Schaffner, Verkündigung, Darstellung im Tempel, Ausgießung des Heil. Geistes, Tod Marias 128.
— — Schäufelin, Gemälde 124.
— — Schwarz, Himmelskönigin und Familiengruppenbildnis 147.
München, Pinakothek, alte, Steen, Bauernschlägerei 396.
— — Strigel, Bildnisse Maximilians und der Familie Rehlinger 127.
— — Teniers der Ältere, Felsenschlucht 348.
— — Teniers der Jüngere, Zechstube, Tanz, Raucher, Alchimist (Selbstporträt), Bauernhochzeit 350.
— — Tizian, Dornenkrönung 81. Eitelkeit, Karl V. 82.
— — Van Dyck, Marter des heil. Sebastian, Beweinung, Susanna 339. Jan de Wael und seine Ehefrau, Selbstbildnis 340. Madonna mit Kind, Beweinung, Ruhe auf der Flucht, Gekreuzigter 341. Bildnis des Liberti und Colyn de Nole nebst Frau und Töchterchen 342.
— — Velázquez, Bildnis 308.
— — Weenix, Jan, Jagdbeutebilder 367.
— Pinakothek, neue, Böcklin, Im Spiel der Wellen 620.
— — Feuerbach, Medea 612.
— — Gebhardt, Kreuzigung 613.
— — Liebermann, Ziegenhüterin in den Dünen 616.
— — Löfftz, Pietà 614. [620.
— — Müller, Romeo und Julia
— — Piloty, Seni vor der Leiche Wallensteins 613.
— — Schwind, Symphonie 606.
— — Stuck, Krieg, Sünde 624.
— — Thoma, Taunuslandschaft, Einsamkeit 621.
— — Uhde, Der schwere Gang, Noli me tangere, Himmelfahrt 617.
— Preysingsches Palais 515.
— Prinzregententheater 590.
— Propyläen 585.
— Rathaus 588. [lians I. 592.
— Rauch, Denkmal Maximi-
— Residenz, Antiquarium und Grottenhalle, Candido u. Sustris, Gemälde 147.
— — Bibliothek des Königs, Schwind, Entwürfe für Wandgemälde in Hohenschwangau 606.
— — Bibliothek der Königin, Schwind, Fresken 606.
— — Festsaalbau 585.
— — Grottenhof 107.
— — Kaiserhof und Kaisertreppe
— — Königsbau 585. [405.
— — reiche Zimmer 511.
— — Schnorr von Carolsfeld, Fresken 603.
München, Residenztheater 511.
— Ruhmeshalle 585.
— Schackgalerie 589.
— — Böcklin, Nereide und Triton, Villa am Meer, römische Weinschenke, Emmauslandschaft 619. 620.
— — Feuerbach, Beweinung 612.
— — Schwind, Hochzeitsreise 606.
— Schwanthaler, Bavaria 594.
— Siegestor 585.
— — Wagner, Bildwerke 593.
— Staatsbibliothek 585.
— — Gebetbuch Maximilians 122.
— — Muelich, Randverzierungen und Buchbilder 147.
— Technische Hochschule 588.
— Theatinerkirche 407. [ren 413.
— — Ableithner, Hochaltarfigu-
— Universitätssammlung, Grünewald, Verspottung 138.
— Wittelsbacherbrücke, Wrba, Munkacsy 616. [Reiterbild 598.
Münster, Rathaus, Friedenssaal und Kapitelsaal 109.
Munthe, Gerhard 672.
— H. 663.
— Ludwig 672.
Münzer, Adolf 618.
Murcia, Ermitá Zarcillo, Heil. Hieronymus, Passionsgruppen 480. [ción 300.
— San Nicolás, Mena, Concep-
Murillo, Bartolomé Esteban 304. 306. 314. **315.** 319. 482.
Murom, Kirche 434.
Mussini, Luigi 678.
Mytens, Daniel 423.
— Martin van 534.

Naarden, Kirche, Deckengewölbe-
Nain, Le 454. [bild 160.
Nakkebölle auf Fünen 217. 218.
Namür, Saint Loup 321.
Nancy, Herzogsschloß 179. 442.
— Kathedrale 442.
— — Dubois, Grabmal des Generals Lamorcière 560.
— — Rubens, Verklärung 333.
— Rodin, Denkmal Claude Lorrains 563.
Nanni da Udine 33. 34. 59.
Nantes, Museum, Boulogne, Emmaus 277.
— — Courbet, Kornschwingerinnen 576.
— — Santerre, Köchin 288.
Nanteuil, Robert 276.
Nasmyth, Patrick 632.
Nates, Juan de 289.
Natoire, Charles Joseph 454. 460.
Nattier, Jean Marc 459.
Navarrete, Juan Fernández il 209.
Navez, François Josephe 651.

Nazarener 601. [463.
Neapel, Chiesa dell' Annunziata
— Dom, Schatzhaus, Lanfranco, Kuppelfresken 245.
— Gesù Nuovo 98.
— Königspalast 44. 98.
— — Jerace, Vittorio Emanuele 677. [hoven 677.
— Konservatorium, Jerace, Beet-
— Museo Nazionale, Brueghel, Die Blinden 173.
— — Caravaggio, Kreuztragung 100.
— — Cleve, Dreikönigsaltar 165.
— — Correggio, Kaninchen-Madonna 94. [96.
— — Parmeggianino, Bildnisse
— — Piombo, Hadrian VI. 58.
— — Ribera, Apoll und Marsyas, Silen 253. [Katze 59.
— — Romano, Madonna mit der
— — Sabatini, Anbetung der Könige 100.
— — Teppichmalerei nach Orley 165. [vios 301.
— — Theotocopuli, Bildnis Clo-
— — Tizian, Danae, Paul III. mit seinen Erben 82.
— Palazzo Vonwiller, Morelli, Gemälde 679.
— San Domenico, Merliano, Madonnenaltar 99.
— San Fernando 230.
— San Filippo Neri 98.
— San Francisco di Paola 674.
— San Gennaro de' Poveri, Sabatini, Fresken 100.
— San Giovanni a Carbonara, Caraccioli-Kapelle 98.
— — Bildwerke 99.
— San Girolamo degli Spagnuoli, Merliano, Grabmal des Pedro de Toledo 99.
— San Martino 230.
— — Caravaggio, Verleugnung Petri 251. [245.
— — Lanfranco, Kuppelfresken
— — Ribera, Kommunion der Apostel, Propheten und Beweinung 253.
— Santa Maria della Grazie 98.
— — Merliano und Santa Croce, Altäre und Reliefs 99.
— Santa Maria della Pietà dei Sangri, Corradini, Pudicitia; Queirolo, Desinganno; Sammartino, toter Christus 465.
— Santa Maria Maggiore 230.
— Sapienza 230.
— Universität 675. [Fresken 620.
— Zoologisches Institut, Marées,
Neefs der Ältere, Peter 331.
— der Jüngere, Peter 352.
Neer, Aert van der 379
— Eglon van der 392. 401. 413.
Neff, Timoleon 687.
Neidhardt, Wolfgang 413.
néo-grec 554.
néo-romain 554.
Neresheim, Schloßkirche, Knoller, Kuppelgemälde 528.
Nering, Johann Arnold 410.
Neßler, Melchior 409.
Netscher, Kaspar 393. 397. 413.
Netti, Francesco 679.
Neuburg an der Donau, Jesuitenkirche 404.
— Schloß Otto Heinrichs 107.
Neudekorative 580.
Neudeutsche 601.
Neufschatel, Nikolaus 146. 175.
Neuhuys, Albert 660.
Neuidealisten 580.
Neuimpressionismus 582.
Neumann, Balthasar 516.
Neureuther, Gottfried von 586.
Neuromantiker 580. [588.
Neuschwanstein, Schloß 587.
Neuville, Alphonse de 572.
Neuyork, Besitz von Pierpont Morgan, Lawrence, Miß Farren 498.
— — Rafael, Altarwerk 29.
— Bleecker Street, Bayard Building 640. [shingtons 641.
— Brown, Reiterstandbild Wa-
— Centralpark, Ball, Standbild Daniel Websters 641.
— — Ward, Indianischer Jäger 641. [640.
— Château W. R. Vanderbilt
— City Hall 639.
— — Trombull, Bildnis des Governor Clinton 549.
— Dewey Reception-Triumphbogen, Ward, Viergespann 641.
— Hafen, Freiheitsstatue 642.
— Himmelfahrtskirche, La Farge, Himmelfahrtsfresko, Glasfenster 644.
— Historical Society, Dunlap, Gruppenbild des Künstlers und seiner Eltern 549.
— Metropolitan-Museum, Leutze, Übergang über den Delaware 643.
— — Mac Monnies, Tanzende Bacchantin 642.
— — Palmer, Weiße Gefangene, Indianermädchen 641.
— — Peale, Jugendbild Washingtons 548.
— — Stuart, Bildnisse 548.
— — Thompson, Standbild Napoleons I. 641.
— — Van Dyck, Bildnis des James Stuart 343.
— Paulskirche 547.
— Players Club, Hartley, Büste John Gilberts 641.
Neuyork, Saint-Gaudens, Denkmal des Admirals Farragut 641. Reiterdenkmal Shermans 641. 642.
— Saint Patricks-Kathedrale 640.
— Trinity Church 639.
— Unterschatzamt 639.
— Zocchi, Franklinstandbild 677.
— Zollhaus 639.
Nevers, Marienkirche, Fassade 257.
New English Art Club 638.
New Haven, Yale University, Allston, Jeremias 643.
— — Smybert, die Familie des Bischofs Berkeley 548.
Newton, Gilbert Stuart 632.
Nicholson, James 215.
Nicola, W. 690.
Nicolai, Hermann 586.
Nicolas „der Franzose" 207.
Niederwald, Schilling, Siegesdenkmal 593.
Nielsen, Anne-Marie Carl 666.
— Ejnar 669.
Nigetti, Mattei 230.
Nigretti, Giacomo 78. 79. 83. 84.
Nikitin, Iwan 543. [609. 635.
Nîmes, Museum, Delaroche, Cromwell am Sarge Karls I. 569.
Nittis, Giuseppe de 679.
Nobile, Peter von 585.
Nogari, Giuseppe 473.
Nola, Giovanni Merliano da 99.
Nollekens, Joseph 489. 502.
Nonesuch 211. 212.
Noort, Adam van 330. 333. 345.
— Lambert van 159.
— Willem van 151.
Nordenberg, Bengt 670.
Nordgren, Axel 670.
Nördlingen, Rathaussammlung, Schäufelin, Gemälde 124.
Nordström, Karl 671.
Noremberg, Conraet van 360.
Normann, Adelsten 672.
Northcote, James 499.
North Eastern in Massachusetts, Bibliothek und Stadthaus 640.
North Mymms in Hertfordshire 212.
Nosseni, Giovanni Maria 103. 412.
Notti, Gherardo dalle 365.
Novara, San Gaudenzio 66.
— — Ferrari, Altarwerk 75.
Novelli, Pietro 254. [151. 320.
Noyen, Sebastian und Jakob van
Nuijen, Wijnand Jan Joseph 657.
Nüll, Eduard van der 587.
Nunziata, Toto (Antonio) del 215.
Nürnberg, Besitz des Freiherrn von Scheurl, Cranach, Bildnis des Scheurl 141.
— Gänsemännchen 113.
— Germanisches Museum, Altdorfer, Quirinuslegende 126.

Nürnberg, Germanisches Museum, Burgkmair, Madonna 129.
— — Cranach, Bildnis des Kanzlers Reuß 141.
— — Dürer, Herkules 117. 119.
— — Holbein, Hans der Ältere, Madonnen 131.
— — Leyden, Moses am Felsenquell 169. [Könige 128.
— — Schaffner, Anbetung der
— — Schäufelin, Gemälde 124.
— — Sueß, heil. Georg 124.
— — Vischer, Hans, Apollo 113.
— — Vischer, Peter d. J. (?), Betende Madonna 113.
— Hirschvogelhaus, Flettner, Bildwerke 104.
— Johanniskapelle, Traut, Altarwerk 123.
— Pellerhaus 406. 413.
— Rathaus 405.
— — Feuerbach, Amazonenschlacht 612.
— — Jamnitzer und Kern, Portalskulpturen 412.
— — Penz, Wandgemälde 124.
— — Sandrart, Gesandtenmahl 416.
— Rauch, Standbild Dürers 592.
— Sebalduskirche, Glasmalereien 116.
— — Tucheraltar 124.
— Toplersches Haus 110.
— Tucherhaus, Flettner 140.
— Tugendbrunnen 114. [345.
Nuyssen, Abraham Janssens van
Nuzzi (dai fiori), Mario 252.
Nymphenburg bei München, Schloß 515.
— Amalienburg 511.
— Pagodenburg, Badenburg 515.
Nyrop, Martin 662.

Oatlands Park in Surrey, Stone, Tor 422. [406.
Obbergen, Anton van 108. 218.
Oberländer, Adam Adolf 625.
Obervellach, Kirche, Scorel, Flügelaltar der heiligen Sippe 170.
Oberzell, Kloster 516.
Obrist, Hermann 590.
Oeder, Georges 613.
Ogionno, Marco d' 71.
Ohlmüller, Joseph Daniel 585.
Oiron, Kapelle, Giusti, Fürstengräber 190.
Olbrich, Josef 590.
Oldach, Julius 608.
Olde, Hans 617.
Oldenburg, Museum, Rembrandt, Landschaft 384.
— — Rubens, Prometheus 334.
— — Tischbein, Idyllen 527.
Oliver, Isaac 216. 424.
— Peter 424.
Olivier, Ferdinand von 600.
Olivieri, Pietro Paolo 43. 431.
Ommeganck, Balthasar Pauwel 504. 508. [169.
Oostzanen, Jakob Cornelisz van
Opbergen, s. Obbergen.
Opie, John 499. [532.
Oppenord, Gilles Marie 442. 510.
Opstal, Gerard van 270. 323.
Oranienburg, Schloß 409.
Orbetto, l' 249. [638.
Orchardson, Sir William Quiller
Ordoñez, Bartolomeo 206.
— Gaspar 289.
Orizzonte 352.
Orléans, Haus der Agnes Sorel
— Haus Franz' I. 185. [185.
— Stadthaus 184.
Orley, Barend van 149. 159. **165.**
Orlik, Emil 625. [166. 170.
Orrente, Pedro 302. 303.
Orsi, Achille d' 677.
Ortensi dal Prato 49.
Orth, August 586. [529.
Oeser, Adam Friedrich 523. 528.
Osle, Luciano und Miguel 683.
Osorio, Francisco Meneses 317. 318.
Ostade, Adriaen van 370. 529. 632.
— Isack van 371. 373.
Ostendorfer, Michael 127.
Österhanninge, Millich (?), Grabmal der Bielkestierna 430.
Ostruckow, Ilja 692.
Otterwisch bei Leipzig, Schloß 513.
Otzen, Johannes 586. 587.
Oudenarde, s. Audenarde.
Oudewater, Rathaus 154.
Oudry, Jean Baptiste 459.
Outshoorn, Cornelis 655.
Ouwater, Isaak 507.
Ovens, Jürgen (Jurian) 417.
Overbeck, Friedrich **601. 602.** 607. 618. 633. 678. 687. 689.
Overstraeten, Louis van 647.
Oviedo, Palast des Grafen Nova 292. [422.
Oxford, All Souls College, Türme
— Ashmole-Museum, Vischer, Tintenfaß 113. [419.
— Brasenose College, Kapelle
— Caius College, Porta Honoris 214.
— Christ-Church College 211.
— — Torturm 421.
— — Treppenhaus 418.
— Queen's College, Hof 422.
— Radcliffe-Bibliothek 487.
— Saint John's College 213.
— Saint Mary's Church, Stone, Südportal 422.
— Trinity College, Hof 420.
— Universitätsgalerie, Hunt, Christen, durch Druiden verfolgt 635.
Oxford, Universitätsgalerie, Michelangelo, Kreuzigung (Kopie) 23.
— — Millais, Rückkehr der Taube 635.
— Wadham College 418.

Pacassi, Nicolaus 519.
Pacchia, Girolamo della 55.
Pacchiarotti, Giacomo 55.
Pacheco, Francisco **295.** 296. 298. 299. 300. 301. **304.** 306. 308.
Paderborn, Rathaus 406. [310.
Padovano, Gian Maria 223.
Padua, Dom 66. [Altarwerk 87.
— Museo Civico, Romanino,
— — Tiepolo, heil. Patrizius 472.
— Palazzo del Capitanio 66.
— Palazzo Giustiniani 66.
— Santa Giustina 66.
— Santo, Cattaneo, Büsten Bembos und Contarinis 69. [des Täufers 470.
— — Piazzetta, Enthauptung
— — Reliefs aus dem Leben des heil. Antonius 69.
— Scuola del Santo, Tizian, Fresken 79.
— Universitätshof 62.
Pagani, Gregorio 248.
Paganino 70. 190.
Pahr, Dominikus, Franziskus und Johann Baptista 219.
Paine, James 488.
Pajou, Augustin 447.
Palamedes, Anton 370. 398.
— Palamedes 398.
Palencia, Kathedrale, Flandes, Gemälde 208. [675.
Palermo, Ausstellungsgebäude
— Madonna del Rosario, Van Dyck, Altarbild 340.
— Museum, Mabuse, Madonnenaltar 164.
— — Vincenzo di Pavia, Kreuztragung und Himmelfahrt Christi 100.
— San Domenico, Vincenzo di Pavia, Madonna del Rosario 100.
— Teatro Massimo 675.
Palissy, Bernard de 194.
Palizzi, Filippo 679.
Palladio, Andrea 8. **64.** 66. 67. 231. 232. 256. 264. 354. 404. 419. 460. 462. 464. 478. 487. 488. 673.
Palma der Jüngere, Jacopo 248.
— vecchio **78.** 79. 83. 84. 609. 635.
Palmaroli, Vicente 685.
Palmer, Erastus D. 641.
Pampaloni, Luigi 676.
Panetti 91.
Pankok, Bernhard 590. [474.
Pannini, Giovanni Paolo 469.

Pantojo de la Cruz, Juan 210.
Pareja, Juan de 314.
Parigi, Giulio 277.
Paris, Akademie, Saly, Faun 536.
— Arc de l'Étoile, Cortot, Krönung Napoleons 556.
— — Pradier, Ruhmesgöttinnen 556.
— — Rude, Auszug der Freiwilligen (Marseillaise)
— Augustinuskirche 554. [557.
— Avenue Malakoff, Wohnhaus von Charles Plumet 556.
— Bazarkapelle 556.
— Besitz der Erben Leopold Goldschmidts, Dürer, Selbstbildnis 119.
— Besitz der Gräfin Pourtalès, Metsys, Das ungleiche Liebespaar 162.
— Besitz des Barons Alfons Rothschild, Piombo, Violinspieler 58. [337.
— — Rubens, Helene Fourment
— Besitz des Barons Edmund Rothschild, Luini, Eitelkeit und Bescheidenheit 73.
— — Rubens, Liebesgarten 338.
— Besitz des Barons Gustav Rothschild, Rembrandt, Martin Day und Gemahlin
— Börse 552. [383.
— Carrouselplatz, Triumphbogen 553.
— — — Clodion, Relief 447.
— Chambre des députés, Dalou, Relief 561. Delacroix, Kuppelbilder 568. 569.
— Champs-Elysées, Coustou, Rossebändiger 273.
— — Triumphbogen 552.
— Cluny-Museum, Limousin, Bildnisse in Schmelzmalerei
— Collège Chaptal 555. [198.
— Collège de Juilly, Kapelle, Sarrazin, Grabmal des Kardinals de Bérulle 267.
— École des Beaux Arts, Chapu, Jugend 560.
— — Delaroche, Hémicycle 569.
— — Guillaume, Büste Ingres' 559.
— — Portal von Anet 187.
— — Portal von Gaillon 183.
— Eiffelturm 555.
— Fontaine des Innocents 187.
— — Goujon, Nymphen 193.
— Fontaine de l'Observatoire, Carpeaux, vier Weltteile 559.
— Fontaine Saint Michel 555.
— French und Potter, Reiterstandbild Washingtons 642.
— Garde-Meuble-National, Teppiche (Scipio) 159. (Mausolus und Artemisia) 198.
Paris, Große Oper 555. [571.
— — Baudry, Fresken im Foyer
— — Carpeaux, Tanz 559.
— Handelsbörse (Getreidehalle)
— Haus Franz' I. 185. [555.
— Hôtel de Beauvais 261.
— Hôtel Carnavalet, Goujon, Löwenreliefs 192.
— Hôtel Pierre Crozat 442.
— Hôtel Lambert de Thorigny 261. [284.
— — Lebrun, Deckengemälde
— Hôtel de Montmorency 442.
— Hôtel d'Ormesson (de Mayenne) 257.
— Hôtel de Rohan (Nationaldruckerei), Lorrain, Relief
— Hôtel Seignelac 442. [270.
— Hôtel de Soubise (Hauptstaatsarchiv) 441. 442. 443. [bekrönungen 456.
— — Boucher, Tür- und Wand-
— — Natoire, Leben der Psyche 455. [257.
— Hôtel de Sully, Türaufsätze
— Hôtel de Ville 179. 184. 554.
— — Mercié, Gloria victis 561.
— Hôtel de la Brillière (Banque de France) 441.
— — Puvis de Chavannes, Jahreszeiten 572.
— — Roll, Alfred, Die Freuden des Lebens 580.
— Institut de France (Collège des quatre Nations) 262. [blätter 10.
— — Bramante, Handschriften-
— — Pigalle, Voltaire 446.
— Invalidendom 265.
— — Fosse, Kuppelfresko 286.
— — Grab Napoleons, Pradier, Siegesgöttinnen 556.
— Invalidenhotel (Musée d'artillerie), Meulen, Wandbilder 351.
— Jardin des Plantes, Frémiet, Steinzeitmensch, Gorilla 559.
— — Lemoyne, Büste Réaumurs 445.
— Jenabrücke, Priault, gallischer
— Julisäule 554. [Reiter 557.
— — Barye, Löwen 558.
— Kirche des Feuillants 260.
— Kunstgewerbemuseum, Rodin, Höllentor 563. [263. 553.
— Louvre 186. 189. 259. 261.
— — Apollongalerie, Girardon, Bildwerke 269.
— — — Lebrun, Deckengemälde 284.
— — Gemächer Annas von Österreich, Anguier, dekorative Arbeiten 267.
— — Uhrpavillon, Sarrazin, Karyatiden 267.
Paris, Louvre, Allegrain, Badende, Diana 446.
— — Anguier, François, Denkmal des de Thou und Grabmal der Herzöge von Longueville 267.
— — Anguier, Michel, Amphitrite 268.
— — Balen, Göttermahl 331.
— — Fra Bartolommeo, Altarblatt 25.
— — Barye, Kentaurenkampf, Tiergruppen 558.
— — Biard, Ruhmesgöttin 194.
— — Bildnisbüsten Franz' I. 191.
— — Bildnis der Johanna von Aragonien („Perle") 35.
— — Blanchard, Caritas 278.
— — Bogaert, Bildwerke vom Denkmal Ludwigs XVI. und Büste Mignards 270.
— — Boltraffio, Madonna 72.
— — Bordone, Bildnisse 85.
— — Bosios, Nymphe Salmakis 556.
— — Bouchardon, Amor, Modell zum Reiterstandbild Ludwigs XV. 446.
— — Boucher, Venus bei Vulkan, Aurora 456.
— — Boulogne, Konzertstücke, Wahrsagerin, Trinker 277. [Porte 266.
— — Bourdin, Amador de la
— — Bramante, Profilbild der Isabella von Este 11.
— — Brouwer, Raucher 350.
— — Caffieri, Flußgott 447.
— — Canova, Amor und Psyche (zweimal) 467.
— — Caravaggio, Musikergruppe und Malteserbildnis 250. Tod der Maria 251.
— — Carpeaux, sinnbildliche Darstellung am Florapavillon, Ugolino 559.
— — Carracci, Vision des Franziskus 243.
— — Cellini, Nymphe von Fontainebleau 49.
— — Champagne, Abendmahl, Nonnengebet, Mahl beim Pharisäer, Kardinal Richelieu 283.
— — Chardin, Küchenstück, Fruchtstück, Haushälterin, Unterricht im Sticken, Tischgebet 454.
— — Chassériau, Friedensbild im Treppenhaus 570.
— — Chaudet, Amor mit Schmetterling 556.
— — Claude Lorrain, Forum Romanum, ländliches Fest und Hafenbilder, Weihe Davids 281. 282

Paris, Louvre, Cleve der Ältere, Joos van, Beweinung Christi 165.
— — Clodion, Satyr 447.
— — Clouet, François, Bildnis Elisabeths von Österreich 199. [Franz' I. 198.
— — Clouet, Jean, Bildnis
— — Cordier, Büsten eines Negerpaares 559.
— — Correggio, Verlobung der heil. Katharina 94. Antiope 95.
— — Courbet, Verwundeter, Begräbnis von Ornans 576. Hirschkampf, Quelle, Rehlager, Meereswelle 577. [197.
— — Cousin, Jüngstes Gericht
— — Coustou, Julius Cäsar 272.
— — Couture, Die Römer der Verfallzeit 570. [286.
— — Coypel, Susanna im Bade
— — Coysevox, Grabdenkmal Mazarins, Nymphe, andere Bildwerke, Büsten 271.
— — David, Gemälde 565.
— — David d'Angers, Philopoemen 557.
— — Delacroix, Dante und Virgil, Gemetzel von Chios und andere Gemälde 568. 569.
— — Delaroche, Tod der Königin Elisabeth, Die Söhne Eduards IV. 569. Junge Märtyrerin 570.
— — Devéria, Geburt Heinrichs IV. 570. [246.
— — Domenichino, heil. Cäcilie
— — Dou, Wassersüchtige 394.
— — Dumonstier, Bildniszeichnungen 196.
— — Dupré, Büste de Vics, Denkmünze auf Brulart de Sillery 268. [118.
— — Dürer, Venediger Klause
— — Duret, Tarantellatänzer, Improvisator 556.
— — Falconet, Badende, Liebesgott, Milon 446.
— — Fosse, Findung Mosis 286.
— — Fragonard, Badende Frauen, Schäferstunde 458.
— — Francheville, David 266.
— — Franciabigio, Schweiger 53. [566.
— — Gérard, Amor küßt Psyche
— — Géricault, Reiteroffizier, Floß der Meduse, Pferderennen zu Epsom 568.
— — Ghirlandajo, Krönung der Jungfrau 51. [77.
— — Giorgione, Ländliches Fest

Paris, Louvre, Girardon, Entwurf zum Reiterdenkmal Ludwigs XIV. 269.
— — Giraud, liegender Hund 556. [mion 566.
— — Girodet-Trioson, Endy-
— — Goujon, Bildwerke vom Lettner der Kirche Saint Germain - l'Auxerrois 192. Sockelreliefs von der Fontaine des Innocents, Diana, Karyatiden 193.
— — Goujon und Lescot, Reste des Lettners von Saint Germain - l'Auxerrois 185.
— — Greuze, Verlobung, väterlicher Fluch, zerbrochener Krug, Milchmädchen 457.
— — Gros, Pest von Jaffa, Schlacht bei Eylau 566.
— — Guillain, Bronzestandbilder Ludwigs XIII., Annas von Österreich und Ludwigs XIV. 267.
— — Hemmessen, Heilung des Tobias 171. [389.
— — Hobbema, Wassermühle
— — Holbein, Erasmus 133. Anna von Kleve 136.
— — Honthorst, Konzert 365.
— — Houdon, Orpheus, Diana, Büsten 448.
— — Ingres, Gemälde 567.
— — Jordaens, Bohnenkönig, Wie die Alten sungen, Evangelisten 346.
— — Lairesse, Kleopatra 347.
— — Lanfranco, Abschied Pauli und Petri 245.
— — Largillière, Diana und Familienbild 287.
— — Lebrun-Vigée, Selbstbildnisse mit Tochter 459.
— — Lemoine, Herkules und Omphale 451.
— — Lemoyne, Büste Gabriels, Modell zum Denkmal Ludwigs XV. 445.
— — Le Nain, Schmiede, ländliches Mahl, Bauernmahlzeit 276.
— — Leonardo da Vinci, Verkündigung 11. Madonna in der Felsengrotte 12. Belle feronnière, Mona Lisa 13. Heil. Anna, Johannes der Täufer 14.
— — Lesueur, Wand- und Deckenbilder aus dem Palais Lambert, Leben des heil. Bruno 284.
— — Limousin, Bildnisse in Schmelzmalerei 198.
— — Loo, Endymion 450.

Paris, Louvre, Luini, Schmiede Vulkans 73.
— — Mabuse, Madonna und Bildnisse 164.
— — Manet, Frühstück im Grase, Olympia 578.
— — Metsys, Beweinung Christi (?), Der Goldwäger und seine Frau 162.
— — Michelangelo, Sklavenstandbilder 19. 20.
— — Mignard, Familienbild des Grand Dauphin 285.
— — Millet, Kornschwinger, Ährenleserinnen 576.
— — Mor, Anton, Herr mit der Uhr 175.
— — Murillo, Engelsküche, Geburt Marias, Concepción 316. Concepción 317. Heilige Familie 318.
— — Orley, Madonna 166.
— — Ostade, A. van, Kartenspiel, Bauernstube 370. Dorfschule 371.
— — Pajou, Pluton, Maria Lesczynska, Psyche, Bacchantin, Büsten 447.
— — Palissy, Muschelhumpen 194.
— — Peyron, Begräbnis des Miltiades 460.
— — Pigalle, Merkur, Liebe und Freundschaft, Knabe mit Vogelkäfig, Büsten Diderots und des Marschalls von Sachsen 446.
— — Pilon, Grazien und Tugenden 193. Madonna, Kanzler de Birague 194.
— — Pontormo, Bildhauer 54.
— — Pourbus der Jüngere, Frans, Heinrich IV. und seine Gemahlin 276.
— — Poussin, Raub der Sabinerinnen, Mannalese, Findung Mosis, heil. Xaverius, Landschaft mit Diogenes, Et in Arcadia ego, Orpheus und Eurydike, Landschaften mit biblischen Vorgängen 280.
— — Pradier, Toilette der Atalante, Psyche, Sappho 557.
— — Prieur, Liegebilder vom Grabmal Montmorencys und Bronzehunde vom Brunnen in Fontainebleau 194.
— — Prud'hon, Gemälde 567.
— — Puget, Gallischer Herkules, Milon, Diogenes und Alexander, Andromeda und Perseus 273. 274.

Paris, Louvre, Rafael, heil. Michael 26. Zeichnung zu einem weiblichen Bildnis, Schöne Gärtnerin, hl. Georg 28. Baldassare Castiglione, Erzengel Michael, Johanna von Aragonien, späte heilige Familien 35.
— — Regnault, Henri, Reiterbild des Generals Prim 572.
— — Regnault, Jean Baptiste, Achilles und Chiron 566.
— — Rembrandt, Selbstbildnis 383. „Zimmermannsfamilie" 384. Bildnis der Hendrickje Stoffels, Susanna 385. Emmausbild, geschlachteter Ochse 386.
— — Ribera, Anbetung der Hirten und Klumpfuß 253.
— — Rigaud, Bildnisse 287.
— — Robert, Pilger, Schnitter 567.
— — Romano, Erzengel Michael, heil. Margarete und Johanna von Aragonien 59.
— — Rosa, Salvator, Saul 254.
— — Rossi, Beweinung 196.
— — Rubens, Leben der Maria de' Medici, Ruinenlandschaft 336. Anbetung der Könige 337. Turnier am Schloßgraben, Kirmes 338.
— — Rude, Büste J. L. Davids, neapolitanischer Fischerknabe, Jungfrau von Orléans, Moritz von Sachsen 557.
— — Ruisdael, Forst 375.
— — Santerre, Susanna 286.
— — Sarto, heil. Familien und Caritas 53. [198.
— — Schild mit Schmelzmalerei
— — Slodtz, Hannibal 445.
— — Solari, Bildnis, Haupt Johannes' des Täufers, Madonna 72.
— — Subleyras, Christus bei Simon 450.
— — Tacca, Büste Giovanni da Bolognas 235.
— — Teniers der Jüngere, Versuchung des heil. Antonius, verlorener Sohn 350. [ley 165.
— — Teppichmalereien nach Or-
— — Terborch, Das Konzert, Musikstunde 393.
— — Tizian, Grablegung, heil. Hieronymus, Jünglingsbildnis, Jupiter und Antiope, Junge Frau bei der Toilette 82.

Paris, Louvre, Van Dyck, Richardot mit Söhnchen 340. Beweinung, Venus und Vulkan, Madonna mit Stifterpaar 341. Statthalterin Isabella, Herr und Dame mit Kind 341. 342. Karl I. als Jäger 342.
— — Velázquez, Königin Marianne, Infantin Marguerita 312.
— — Vermeer van Delft, Spitzenklöpplerin 400.
— — Veronese, Junge Frau mit Knaben, Hochzeit zu Kana und Gastmahl beim Pharisäer 90. [412.
— — Vries, Merkur und Psyche
— — Warin, Bronzebüste Ludwigs XIII. 268.
— — Watteau, Einschiffung nach Cythera, Gilles 452. 453.
— — Zurbarán, Bonaventura 306.
— Luxembourg-Garten 266.
— — Dalou, Denkmal des Malers Delacroix 561.
— — Maindron, Welleda 557.
— — Rodin, Denkmal Victor Hugos, Urmensch 563.
— Luxembourg-Museum, Barrias, Spinnerin, Mozart als Geiger 561.
— — Breton, Segnung des Feldes, Ährenleserinnen 575.
— — Chapu, Jungfrau von Orléans 560.
— — Dubois, Johannes der Täufer, Lautenschläger 560.
— — Falguière, Sieger im Hahnenkampf, Tarcisius 560.
— — Guillaume, Anakreon, Grabmal der Gracchen 559.
— — Lefebvre, Wahrheit 571.
— — Manet, Balkonszene 578.
— — Medaillen- und Plakettensammlung 562.
— — Mercié, David 560.
— — Meunier, Reliefs zur „Arbeit" 650. [578.
— — Monet, Kirche zu Vétheuil
— — Moreau, Das Haupt des Täufers 572. [679.
— — Nittis, Place de la Concorde
— — Ribot, Samariter 571.
— — Rodin, Johannes der Täufer, Der Kuß 563.
— — Saint-Gaudens, Amor-Caritas 641.
— — Whistler, Bildnis seiner Mutter 645.
— Lycée am Boulevard de Vaugirard 555.

Paris, Magazin du Printemps 555. [560.
— Mercié, Denkmal Meissoniers
— Ministerium der schönen Künste, Priault, Opheliarelief 557.
— Montmartre, Sühnekirche 554.
— — Rude, Grabmal des Godefroy Cavaignac 557.
— Musée Carnavalet (Hôtel Ligneries) 185. [271.
— — Coysevox, Ludwig XIV.
— Musée des Gobelins, Vouet, Opfer Abrahams 278. [tainebleau 197.
— — Wandbehänge von Fon-
— Nationalbibliothek, Caron, Zeichnungen zur „Histoire d'Artemise" 196.
— — Clouet, François, Bildniszeichnungen 199.
— — Clouet, Jean (?), Miniaturen einer Handschrift der „Guerre Gallique" 198.
— — Dürer, Weidemühle 121.
— — Lesesaal 554.
— Naturgeschichtliches Museum, Sarrazin, Kindergruppe
— Nordbahnhof 553. [267.
— Notre-Dame 553. 554.
— — Coustou, Kreuzigung 272.
— — Coysevox, Ludwig XIV. 271.
— — Pigalle, Grabmal des Grafen Harcourt 446.
— Notre-Dame de Lorette 553.
— Notre-Dame-des-Champs 555.
— Odéon-Theater 552.
— Opéra Comique 556.
— Oratoire 259. 440
— Orléans-Bahnhof 556.
— Palace-Hôtel 556.
— Palais des Beaux Arts 555.
— Palais Bourbon 441. 552.
— Palais Cardinal (Palais Royal) 259. [555.
— Palais (Museum) Galliera
— Palais de Justice 554.
— Palais Royal, Dekorationen Oppenords 442.
— Pantheon 443.
— — David d'Angers, Giebelgruppe 557.
— — Houdon, Voltaire 448.
— — Humbert, Fresken 572.
— — Puvis de Chavannes, Fresken 572.
— Père Lachaise, Bartholomé, Monument aux morts 562.
— Place de la Concorde, Paläste Gabriels 444.
— Place Dauphin, Backsteinhäuser 257. [dôme) 264.
— Place Louis le Grand (Ven-
— — Triumphsäule 552.

Paris, Place de Rivoli, Frémiet, Jungfrau von Orléans 559.
— Place des Victoires 264.
— Place des Vosges (Royale), Backsteinhäuser 189. 257.
— Pont neuf, Giovanni da Bologna und andere, Reiterdenkmal Heinrichs IV. 266.
— Porte Saint-Denis 257. 262.
— — Bildwerke Anguiers 268.
— Rodin, Der Denker 563.
— Rude, Standbild des Marschalls Ney 557.
— Rue de Grenelle, Brunnen Bouchardons 445. [257.
— Rue Tocqueville, Häuser von Selmersheim 556. [181.
— Saint-Etienne-du-Mont Biard, Lettnertreppen 194.
— — Cousin, Jean (?), Glasgemälde 197.
— Saint Eustache 181. 443.
— — Apostelfenster 275.
— — Couture, Marienfresken 570. [berts 272.
— — Coysevox, Denkmal Col-
— — Pigalle, Madonna 446.
— Saint Germain des Prés, Flandrin, Fresken 570.
— Saint Germain l'Auxerrois 180. [185.
— — Lettner (untergegangen)
— Saint Gervais 180. 258. 260. [gemälde 197.
— — Cousin, Jean (?), Glas-
— — Pinaigrier, Urteil Salomonis 197.
— Saint-Paul et Saint-Louis
— — Seitentür 257. [260.
— Saint Philippe du Roule 552.
— Saint-Roch 259. 440.
— — Coustou, Grabmal des Kardinals Dubois 272.
— — Lemoyne, Taufe Christi
— Saint Séverin 180 [445.
— Saint-Sulpice 262. 442
— — Delacroix, Deckenbilder einer Kapelle 569.
— — Lemoine, Himmelfahrt Marias 451.
— — Pigalle, Madonna 446.
— — Slodtz, Grabmal des Abbé de Gerzy 445.
— Saint Vincent de Paul 553.
— — Flandrin, Fresken 570.
— Sainte-Chapelle 553. 554.
— Sainte Clotilde 553.
— Sainte Geneviève, Lesesaal 554. [552.
— Sainte Madeleine 443.
— — Lemaire, Weltgericht 556.
— — Rude, Taufe Christi 557.
— Sainte-Marie 257. 260.
— Sammlung Bartholdy-Delessert, Greuze, Familienvater 457.
Paris, Sammlung Bonnat, Bramante, Federzeichnung 10.
— Sammlung Chauchard, Millet, Angelus 575.
— Sammlung Dreyfus, Vischer, Peter der Jüngere, Orpheus und Eurydike 113.
— Sorbonne, Puvis de Chavannes, Die Wissenschaften 572.
— Sorbonne-Kirche 259.
— — Girardon, Denkmal Richelieus 269. [Georg 559.
— Stadtmuseum, Frémiet, heil.
— Sühnekapelle für die Hinrichtung Ludwigs XVI. 553.
— Théâtre du Châtelet 555.
— Théâtre-Français, Caffieri, Büsten 447. [448.
— — Houdon, Molière, Voltaire
— — Lemoyne, Büste der Schauspielerin Clairon 445.
— Théâtre lyrique 555.
— Tour de Saint Jacques 180.
— Trianon, Coypel, N. und A., Geschichten Apolls 286.
— Trocadéro 555.
— Tuilerien 187. 188. 553.
— — Garten, Barye, Löwe 558.
— — — Coustou, Rhône und Saône 272. [271.
— — — Coysevox, Flügelpferde
— — — Mercié, Quand même
— Untergrundbahnhof 556. [561.
— Val-de-Grâce 259. 260.
— — Bildwerke Anguiers 268.
— — Kuppel, Mignard, Paradiesesherrlichkeit 285.
— Zentralmarkthalle 554.
Parma, Bibliothek, Correggio, Krönung Marias 94.
— Dom, Correggio, Himmelfahrt Marias 95.
— Galerie, Canova, Maria Luisa als Juno 468.
— — Carracci, Ludovico, Marias Grablegung 243.
— — Correggio, Hinrichtung des heil. Placidus und der heil. Flavia 94. Ruhe auf der Flucht, „Der Tag" 95.
— — Theotocopuli, Heilung des Blinden 301.
— Palazzo Giardino (Militärschule), Carracci, Agostino, Deckenfresken 243.
— San Giovanni Evangelista, Correggio, Fresken 94.
— San Paolo, Correggio, Fresken 94.
Parmeggianino, il 96. 97.
Parodi, Filippo 241.
Parrocel, Charles 458.
— Joseph 286.
Pascual, Narciso 681.
Passante, Bartolommeo 253.
Passau, Dom 407.
Passe, Crispin van der 358. 360.
Pastorini, Pastorino 49.
Patel, Pierre 283.
— Pierre Antoine 283.
Pater, Jean Baptiste Joseph 453.
Paterson, James 638.
Patinir, Joachim 162. **163.** 164.
Paudiß, Christoph 417. [165. 176.
Paul, Bruno 590.
Paulsen, Julius 668.
Pauwels, Ferdinand 616. 651.
— Rombout 325. [653.
Pavia, Universität 464.
Paxton, Sir Joseph 626.
Pazzi, Giovanni Battista 250.
Peale, Charles Walton 548.
Pearson, George T. 640.
— John L. 627.
Pedersen, Viggo 669.
Pelikan, Emilie 624.
Peña, Narcisse Diaz de la 573.
Pennethorne, Sir James 627.
Penni, Giovanni Francesco 32. 33. 34. 59.
Penz, Georg 124. [689.
Percier, Charles **552.** 553. 646.
Pereda, Antonio 314.
Pereira, Vasco 211.
Perepletschikow, Wassilij 692.
Pereyra, Manuel 297.
Perez, Silvestre 681.
Pericoli, Niccolò 47. 48. 67.
Permoser, Balthasar 521.
Perow, Wasilij 691.
Perpendikularstil 211. 626.
Perrault, Claude 263. 444. 586.
Perréal, Jean 195.
Persius, Ludwig 584.
Perugia, Dom, Baroccio, Kreuzabnahme 57.
— Rossi-Scotti Fresken 678.
— San Severo, Rafael, Jüngstes Gericht 28. [74. 75. 602.
Perugino, Pietro 26. 27. 28. 55.
Peruzzi, Baldassare 23. 26. 32. **38.** 39. **57.** 60. [fers 39.
Pesaro, Kirche Johannes des Täu-
— Palazzo Prefettizio 39.
— Villa Imperiale 39.
— — Dossi, D. und B., Innendekorationen 91.
Pesne, Antoine 459. 530.
— Jean 276.
Pest, s. Budapest.
Peter, C. A. 656.
Peterhof 540.
— Lewitzki, Schülerinnen des Smolny-Instituts 544.
— Rotari, Schönheitengalerie 542.
Peters, Buonaventura 352.
Petersburg, Akademie der Künste 541. [man 543.
— — Nititin, Kleinasiatischer Het-
— Alexander Newskij-Kloster, Dreieinigkeitskathedrale 541.

Petersburg, Alexandertheater 689. [bändiger 687.
— Anitschkowbrücke, Clodt, Rosse-
— Bergakademie 542.
— Börse 690. [kolaus' I. 687.
— Clodt, Denkmäler Krylows, Ni-
— Ermitage 540. 690.
— — Bronzino, Damenbildnis 54. [des Großen 542.
— — Caravaque, Töchter Peters
— — Chardin, Tischgebet 454.
— — Claude Lorrain, Morgen, Mittag, Abend, Nacht 282. [Venus 141.
— — Cranach der Ältere, Lukas,
— — Giorgione, Judith 77.
— — Greuze, Gelähmter 457.
— — Holbein, Ambrosius, Brustbild eines Jünglings 132.
— — Houdon, Diana 448.
— — Jacobsz, Schützenstück 176.
— — Lemoine, Badende 451.
— — Leyden, Blinde von Jericho 169.
— — Murillo, Befreiung Petri 316. Immaculata Conceptio, Jakobsleiter, heil. Antonius und Christkind 317. [371.
— — Ostade, Ländliches Konzert
— — Paudiß, Stilleben 417.
— — Piombo, Kreuzabnahme 58.
— — Preda, Madonna Litta 71.
— — Prevost, Madonna 167.
— — Rafael, Madonna Conestabile 27. Madonna Alba, Ritter Georg 28.
— — Rembrandt, Opfer Abrahams, Abraham und die Engel, Danae 384. Heil. Familie 385. Rückkehr des verlorenen Sohnes 387.
— — Reynolds, Enthaltsamkeit Scipios 493.
— — Ribera, Hieronymus 253.
— — Rizzo (?), Colombina 72.
— — Rubens, Helene Fourment, Isabella Brant 337. Regenbogenlandschaft 338.
— — Ruisdael, Landschaften 375. 376. [542.
— — Stschedrin, Büste Pauls I.
— — Teniers der Jüngere, Versuchung des heil. Antonius, Wachtstube 350.
— — Tizian, Danae, Venus im Pelz 82.
— — Van Dyck, Thomas 339. Isabella Brant, Selbstbildnis 340. Stevens und Gattin, Ruhe auf der Flucht 342.
— — Velázquez, Olivares 310.
— Ermitagetheater 541.
— Falconet, Reiterstandbild Peters des Großen 447. 542.

Petersburg, Galerie Romanow, Lewitzki, Katharina II. 543. [Pauls I. 543.
— — Rokotow, Jugendbild
— Generalstabsgebäude 689.
— Handelsschule, Lewitzki, Bildnis Demidows 543.
— Ingenieurschloß 541.
— Isaakskirche 689. [691.
— — Brüllow, Deckengemälde
— Ismailow-Kathedrale 690.
— Kasansche Kathedrale 542.
— — Borowikowski, Verkündigung, Evangelisten, Heilige 544.
— Katharinenkirche 540.
— Kathedrale der Verklärung Christi 540. [690.
— Kirche der Kiewschen Lawra
— Marmorpalais 541.
— Musikhochschule 690.
— Narwasche Triumphpforte, Clodt, Viergespann 687.
— Palais Stroganow 540.
— Peter-Paulskathedrale 540.
— Rastrelli, Reiterstandbild Peters des Großen 542.
— Russisches Museum (Palais des Großfürsten Michael) 689.
— — Antokolski, Bildwerke 690.
— — Borowikowski, Halbfigur der Frau Arseniew 544.
— — Brüllow, Die letzten Tage Pompejis 691. [691.
— — Bruni, Eherne Schlange
— — Gay, Christus und die Jünger 692.
— — Iwanow, Christus als Gärtner 691. [koi 544.
— — Lewitzki, Alexander Lans-
— — Repin, Das Kosakenschreiben 692. [543.
— — Rokotow, Damenbildnis
— — Siemeradski, Phryne 692.
— — Surikow, Eroberung Siberiens 692.
— — Tannhauer, Reiterbildnis Peters des Großen 542.
— Senatsgebäude 689.
— Smolnykloster, Auferstehungskathedrale 540. [ten 690.
— Sühnekirche am Sommergar-
— Taurischer Palast 541.
— Triumphtore 690.
— Verkündigungskirche 690.
— Volkshaus 690.
— Winterpalais 540.
— — Pradier, Venus und Amor
Petersen, Ove 662. [557.
Peterssen, Eilif 672.
Petitot, Jean 276. 424.
Petrarca-Meister 140.
Petrenz, Otto 595.
Petrini, Antonio 407. 410.
Pettenkofen, August von 611.

Pettie, John 638. [Michael 490.
Petworth, Flaxman, Erzengel
— Northcote, Ermordung der Kinder Eduards IV. 499.
Peutinger, Konrad 111.
Peyron, Jean François 460.
Pfister, Johann 432.
Philadelphia, Akademie, Munkacsy, Kalvarienberg 616.
— — Peale, Selbstbildnis 548.
— — Roberts, Modellsitzen 641.
— — Stuart, Präsidenten- und Frauenbildnisse 548.
— — West, Tod auf dem gelben
— Börse 639. [Rosse 548.
— Fairmount Park, Rush, Nymphe des Schuylkill 547.
— Girard-Kolleg 639.
Philippon, Charles 573.
Philipsen, Theodor 668.
Piacentini, Pio 675.
Piacenza, Dom, Carracci, Ludovico, Engelchöre 243.
— — Guercino, Kuppelfresken 246.
— Madonna di Campagna, Pordenone, Fresken 87.
— Mocchi, Reiterdenkmäler Alessandros III. und Ranuccios IV. 235.
Piazetta, Giovanni Battista **470.** 471. 472. 526.
Pieneman, Jan Willem 657.
Piermarini, Giuseppe 464. 673.
Pierrefonds, Schloß 554.
— — Frémiet, gerüsteter Reiter (Louis d'Orléans) 559.
Pietersz, Aert 176. 379.
Pigalle, Jean Baptiste 446. 447.
Piles, Roger de 285. [448.
Pillement, Jean 458.
Pillnitz, Wasserpalais 510.
Pilon, Germain 192. 193.
Piloty, Karl von **613.** 615. 643. 660. 670. 689. 692.
Pinaigrier, Robert 197.
Pinturicchio 6. 26. 33. 54. 57.
Piola, Domenico 255. [77. **83.**
Piombo, Sebastiano del 53. **58.**
Piquer, José 682. [462.
Piranesi, Giovanni Battista 439.
Pisa, Dom, Bronzetüren 50.
— — Sodoma, Gemälde 57.
— Santa Maria della Spina, Sodoma, Gemälde 57.
Pissarro, Camille 578. 579. 582.
Pitati, Bonifazio 84.
Pittsburg, Gerichtsgebäude 640.
Plakat 581.
Plateresker Stil 288.
Plattenstil 288. 476.
Pleinairisme 577.
Pleszowski, Anton 688.
Plumet, Charles 556.
Poccetti, Bernardo 248.
Pocci, Franz Graf von 625.

Poelaert, Joseph 647. [415. 529.
Poelenburgh, Cornelis van 365.
Poggini, Domenico 49.
— Giovanpaolo 49.
Poilly, François de 276.
Pointillisten 582.
Poitou, Palais Richelieu 259.
Pokutynski, Filipp 688.
Poletti, Luigi 674.
Pollajuolo 45. 119.
Pollák, Michael 585.
Pomeranzew 690.
Pommersfelden, Schloß 411.
— Penz, Urania 124.
Pompei, Alessandro 464.
Ponscarme, François Hubert Joseph 562.
Ponte, Giovanni da 67.
— Jacopo da 84.
Pontius, Paul 344. [schiff 181.
Pontoise, Saint Maclou, Mittel-
Pontormo, Jacopo Carucci da 54.
Ponzano, Antonio 110. 146.
— Ponciano 682.
Pöppelmann, Matthäus Daniel
— Peter 534. 539. 595. [511.
Porcellis, Jan 390.
Pordenone 87.
Porissimo, Claudio 239.
Porta, Baccio della 5. 6. **24.** 28. 51. 52. 55. 70. 248.
— Giovanni Giacomo della 42. 43. 67. **68.** 225. 226.
— Guglielmo della 48. 68. [655.
Portaels, Jean François 651. 654.
Porzellan 519. 520. 666. [673.
Possagno, Canovas Gruftkirche
— Dreifaltigkeitskirche, Canova, Beweinung Christi 468.
Post, Pieter 357.
Pot, Hendrik Gerritsz 370. 392.
Potsdam, Communs am Neuen Palais 514.
— Friedenskirche 584.
— Kaiser Friedrich-Mausoleum, Rietschel, Pietà 593.
— Nikolaikirche 584.
— Sanssouci 514.
— Stadtschloß 409.
— — Chardin, Briefsieglerin, Zeichner 454. [nus 446.
— — Pigalle, Merkur und Ve-
Potter, Edward C. 642.
— Paul **391.** 392. 401. 504. 508.
— Pieter 391. [632. 657.
Poucke, Charles François van 503.
Pourbus, Frans der Ältere 172.
— Frans der Jüngere 276. [174.
— Pieter 172. 174.
Poussin, Gaspard **280.** 351. 352. 469. 490. 504.
— Nicolas 3. 275. 276. **278.** 281. 283. 284. 285. 347. 351. 460. 492. 493. 504. 567. 600.
Powers, Hiram 641.
Poyet, Bernard 552.
Poynter, Sir Edward John 637.
Pozzo, Andrea dal **231. 255.** 322. 407. 524.
Pradier, James 556. 559. 560.
Pradilla, Francesco 684.
Prag, Belvedere 103.
— Dom, Colin, Kaisergrabmäler
— Galluskloster 407. [114.
— Johann Nepomuk-Kirche am
— Karlskirche 518. [Felsen 518.
— Kirche des heil. Franciscus Seraphicus 407.
— Nikolaikirche in der Altstadt 518.
— — auf der Kleinseite 411.
— Palais Czernin (Kaserne) 407.
— Palais Goltz 518.
— Palais Kinsky 518.
— Rudolphinum, Aldegrever, Schmerzensmann 144.
— — Cranach, Hans (?), Sündenfall und Erlösung 142.
— — Dürer, Rosenkranzfest 120.
— — Grien, Martyrium Dorotheas 139.
— — Mabuse, Lukas, die Madonna malend 164.
— Sammlung Lanna, Daucher, Kaiser Max als Ritter Georg 112. [schin 518.
— Ursulinerinnenkirche am Hrad-
— Waldsteinsches Schloß 405.
— Zwergenhaus 518. [644.
Prärafaeliten 601. 626. 633. **634.**
Prato, Madonna delle Carceri 37.
— — Hochaltar 45.
Prato, Francesco Ortensi dal 49.
Préault 561. [12. 13. 71.
Preda (de' Predis), Ambrogio 11.
Preisler, Johann Martin 537.
Prell, Hermann 595. 616.
Preller der Ältere, Friedrich 605.
Preßburg, Martinskirche, Donner, Bildwerke der Gruftkapelle 523.
Prete Genovese 252.
Previati, Gaetano 680.
Prevost (Provost), Jan 167.
Priault, Auguste 557.
Price, Bruce 640.
Prieur, Barthélemy 194. 266. 267.
Prikker, Johan Thorn 660.
Primaticcio, Francesco **179.** 188. 193. **195.** 198.
Prince, Jean Baptiste Le 450.
Prismatiker 582.
Privas, Kirche 556.
Procaccini, Camillo 249.
— Ercole der Ältere 75. 249.
— Ercole der Jüngere 249.
— Giulo Cesare 249.
Proctor, Alexander Phimister 642.
Provedo, Pietro 98.
Provost, s. Prevost.
Prud'hon, Pierre 567. 571.
Puebla, Kathedrale, Ibarra, Gemälde 546.
Puget, Pierre 257. 273. 446.
Pugin, Augustus Welby 626.
Pujades, Antonio 290.
Puligo, Domenico 53.
Püttner, Walter 618.
Putz, Leo 618. [580.
Puvis de Chavannes, Pierre 572.
Pynas, Jan 378. 415.

Quaglia, Pietro Paolo 675.
Quarenghi, Giacomo 541.
Quatremère de Quincy 552.
Queen-Anne-Stil 628.
Queirolo 465.
Quellinus, Artus (Arnould) der Ältere 324. 325. 361.
— Artus der Jüngere 326. 361. 412. [tere 324.
— (Quellyn) Erasmus der Äl-
— Erasmus der Jüngere 343. 344.
— Jan Erasmus 343.
Quentin de Latour, Maurice 459.
Quercia 16.
Querol, Agostino 683.
Quinckhardt, Jan Mauritz 507.
Quincy, Quatremère de 552.

Raeburn, Sir Henry 497.
Rafael 2. 5. 6. 8. 23. **26.** 38. 39. 40. 47. 53. 55. 57. 58. 59. 60. 72. 90. 91. 98. 100. 165. 170. 198. 203. 208. 209. 215. 241. 244. 257. 275. 278. 280. 283. 284. 285. 333. 351. 452. 470. 529. 567. 600. 602. 651. 674. 687. 694.
Raffaëlli, Françisque Jean 578.
Raggi, Antonio 239. [582.
Rahl, Karl 609.
Raimondi, Marc Anton 17. 32. 60. 97. 123. 124. 125. 168.
Rainaldi, Carlo und Girolamo 229.
Ramenghi, Bartolommeo 98.
Ramsay, Allan 490.
Ranger, Henry W. 644.
Raon, Jean 270.
Raschdorf, Julius 514. 586. 588.
Rastrelli, Carlo der Ältere und der Jüngere 540. 542.
Ratzeburg, Dom, Grabmal des Herzogs August von Lauenburg und seiner Gemahlin 412.
Rauch, Christian 558. **592.** 593. 594.
Rauchmüller, Matthias 412.
Ravesteyn, Jan van 396. 397.
Ravnholt, Mander III, Ehepaar 428.
Raymond, Jean Armand 552.
Rayski, Ferdinand von 610.
Realismus 576. 611.
Recanati, Rathaus, Lotto, Altar-
Reder, Cyriakus 146. [blatt 83.
Redon, Odilon 581.
Refinger, Ludwig 127.
Regemorter, Peter Jan van 504.
Regensburg, Rathaus, Bocksberger der Jüngere, Hans, Fassadengemälde 146.

Regensburg, Walhalla 585.
— — Rauch, Siegesgöttinnen
Regentenstücke 176. 364. [592.
Reggio, Dom, Clementi, Grabmal des Bischofs Rangoni 70.
Regnault, Henri 572.
— Jean Baptiste 566. 600.
Reguera, Manuel 292.
Rehn, Johann Friedrich 532.
Reichel, Hans 412. 413.
Reichenbach, Woldemar Graf von 621.
Reims, Kathedrale, Dubois, Jungfrau von Orléans 560.
— Museum, Santerre, Köchin 288.
— Saint Jacques-Kapelle 182.
Reinhart, Johann Christian 600.
Reiniger, Otto 618.
Rembrandt 3. 308. 350. 363. 364. 366. 369. 370. 376. 378. **379.** **382.** 387. 388. 389. 392. 393. 394. 396. 397. 398. 399. 400. 417. 437. 482. 493. 506. 525. 528. 529. 582. 638. 652. 658.
Reni, Guido 3. **244.** 245. 246. 247. 469.
Rennen, Peter von den 432.
Rennes, Justizpalast, Ziermotive
Renoir, Auguste 579. [257.
Renwick, James 640.
Repin, Ilja 692.
Repullés, Enrique Maria 682.
Restout, Jean 450.
Retablos 206.
Rethel, Alfred 607. 612.
Retti, Paolo und Donato Riccardo
Réus, Rathaus 290. [510.
Revett 439.
Reynault, Guillaume 190.
Reynolds, Sir Joshua **493.** 496. 497. 498. 500. 548. 669. 670.
Riaño, Diego de 202.
Ribalta, Francisco 252. 303.
— Juan 303.
Ribera, Jusepe de 241. 242. **252.** 254. 303. 305. 306. 308. 385. 436. 437. 571. 576.
— Pedro 476. 480.
Ribot, Théodule 571. 577.
Richini, Francesco Maria 233.
Ricci, Marco 474.
— Sebastiano 470. 474.
Ricciarelli da Volterra, Daniele 58. 334.
Riccio, Domenico del 88.
Richardson, H. H. 639. 640.
— Jonathan 486. 490.
Richier, Ligier 194. [547.
Richmond (Virginia), Kapitol
— — Houdon, Standbild Washingtons 448. 547. Büste Lafayettes 547.
Richmond (England), Sammlung Cook, Fra Bartolommeo, Heil. Familie 26.
Richmond (England), Sammlung Cook, Mabuse, Herkules u. Deianira 164.
— — Piombo, Magdalena 83.
— — Rembrandt, Tobias 385.
— — Velázquez, Alte Köchin 308.
Richter, Gustav 611.
— Jakob 219.
— Ludwig 601. **604.** 606. 621.
— Moritz 409. [667.
Rico, Martin 684.
Ridinger, Georg 404.
— Johann Elias 525.
Riemenschneider, Tilman 110.
Riemerschmied, Richard 590.
Rietschel, Ernst 592. 593.
Riga, Börse 687.
— Franziskuskirche 687.
— Gertrudkirche 687.
— Gildenhäuser 687.
— Ritterhaus 687.
Rigaud, Hyacinthe 287.
Riguer, Alejandro de 686.
Rinaldi, Antonio 541.
Rincon, Francisco del 296.
Ring, Laurits Andersen 669.
Rinteln, Rathaus 108.
Rios, Alonso de los 297.
Ritter, Wilhelm 617.
Rivière, Briton 638.
Rivius 104.
Rizzi, Francisco 314.
Rizzo, Giampietrino (Giovanni
Robert, Hubert 458. [Pietro) 72.
— Leopold 567.
Robert-Fleury, Nicolas 570.
Roberts, Howard 641.
Robusti, Domenico 86.
— Jacopo 70. **85.** 89. 90. 208. 243. 250. 301. 306. 333.
Rocaille 438. [582. 612.
Rochelet, Michel 198.
Rode, Christian Bernhard 530.
Rodez, Kathedrale, Lettner, Bildwerke 191.
Rodin, Auguste **562.** 564. 599. 649. 666. 677. 688. 691. 695.
Rodriguez, Manuel Martin 479.
— Simon 477.
— Ventura 479.
Roelandt, Ludovicus 646.
Roelas, Juan de las 304. 305.
Roelofs, Willem 657. 659.
Roepel, Coenraet 506.
Roerstrand, Porzellanfabrik 666.
Roeskilde, Dom, Grabkapelle Christians IV. 427.
— — Floris, Cornelis, Grabmal Christians II. 157. Denkmal Christians III. (?) 220.
— — Leclerc, Denkmal Friedrichs IV. und der Königin Sophie 536.
— — Stanley, Denkmal der Königin Luise 536.
Roeskilde, Dom, Wiedewelt, Grabmäler Christians VI. und Friedrichs V. 537.
— Schloß 535.
Roghman, Roelant 379.
Rohde, Johann 669.
Röhrich, Nikolai 693.
Roig, Eliseo Meifrén 685.
Rojas, Pablo de 297.
Rokoko 438.
Rokotow, Fedor 543.
Roldan, Pedro 299. 480.
Roleffs, Conraet 358.
Roll, Alfred 580.
Rollwerk 104.
Rom, Aqua Paola, Brunnen 43.
— aventinische Prioratskirche 462.
— Besitz des Grafen Stroganoff, Ribera, Musiklehrer 253.
— Campo de' Fiori, Ferrari, Giordano Bruno 677.
— Chiesa Nuova, Inneres 229.
— Collegio di propaganda fide 228. [238.
— Engelsbrücke, Bernini, Engel
— Fontana Tartarughe 42.
— Fontana Trevi 462.
— — Bracci, Oceanus 465.
— Galerie Barberini, Poussin, Tod des Germanicus 279.
— Galerie Borghese, Albano, Vier Elemente 245.
— — Canova, Pauline Borghese 468.
— — Caravaggio, David 251.
— — Correggio, Danae 95.
— — Domenichino, Diana 246.
— — Dossi, Kirke 90.
— — Garofalo, Samariterin 91.
— — Licinio, Familienbildnis 87.
— — Rafael, Grablegung 29.
— — Tizian, Himmlische und irdische Liebe 79.
— — Van Dyck, Grablegung 340.
— — Viola, Landschaft 246.
— Jesuskirche 42.
— — Altar Loyolas 231.
— — Schauseite 226.
— Justizpalast 675.
— Kapitol, Senatorenpalast, Turm 43.
— Kapitolinisches Museum 23. [mus 334
— — Rubens, Romulus und Re
— — Van Dyck, Lucas und Cornelis de Wael 341.
— — Velázquez, Selbstbildnis
— Kapitolsplatz 23. [310.
— — Mark Aurel-Denkmal 23.
— — Senatorenpalast 23.
— Konservatorenpalast 23.
— — Albano, Geburt Marias 245.
— — Algardi, Innozenz X. 239.
— — Cavaliere d'Arpino, Geschichtsbilder 247.
— — Bernini, Urban VIII. 238.

Rom, Konservatorenpalast, Guercino, Begräbnis der Petronilla 246.
— Kunstausstellungspalast 675.
— Lateran, Loggia 43. [sini 461.
— Laterankirche, Cappella Cor-
— Moderne Nationalgalerie, Barbella, Rekruten 677. [Brutus 677.
— — Gemito, Wasserträger,
— — Orsi, Dein Nächster 677.
— — Vannutelli, Begräbnis Julias 678.
— Monte Pincio, Anlagen 674.
— — Rosa, Ercole, Cairoli 677.
— — Villa Medici 43.
— Palazzo Barberini 228.
— — Decke 229.
— — Claude Lorrain, Castel Gandolfo 281. [248.
— — Cortona, Deckengemälde
— — Reni (?), Bildnis der Beatrice Cenci 244.
— — Sangallo, Giuliano da, Handzeichnungen 37.
— Palazzo Borghese 43.
— — Domenichino, Cumäische Sibylle 246.
— Palazzo Branconi 32.
— Palazzo Braschi 462.
— Palazzo Chigi 42.
— Palazzo Colonna, Lanfranco, Befreiung Petri 245.
— Palazzo della Consulta 461.
— Palazzo Corsini (Nationalgalerie) 461.
— — Fra Bartolommeo, heilige Familie 26.
— — Murillo, Madonna 317.
— — Rosa, Salvator, Prometheus 254.
— — Strozzi, Bettler 252.
— — Tassi, Jahrmarkt 247.
— Palazzo Doria, Bles, Landschaft 164.
— — Bernini, Büste Innozenz' X. 238.
— — Caravaggio, Ruhe auf der Flucht und Magdalena 250. [schaften 244.
— — Carracci, Annibale, Land-
— — Claude Lorrain, Mühle (Isaak und Rebekka) 282.
— — Dossi, Vertreibung der Händler 91. [Dorias 58.
— — Piombo, Bildnis Andrea
— — Rafael, Navagero und Beazzano 35.
— — Scorel, Bildnis der Agathe van Schonhoven 170.
— — Velázquez, Innozenz X.
— Palazzo Falconieri 228. [311.
— Palazzo Farnese 38.
— — Carracci, Fresken 242. 243.
— Palazzo Lancelotti, Tassi, Fresken 246.

Rom, Palazzo Linotta 38.
— Palazzo Maccarani 39.
— Palazzo Madama 229.
— Palazzo Massimi alle Colonne 38.
— Palazzo Mattei di Giove 226.
— Palazzo Odescalchi 228.
— Palazzo Piombino, Bernini, Raub der Proserpina 237.
— Palazzo Rondanini, Michelangelo, Grablegung 22.
— Palazzo Rospigliosi, Reni, Aurora 244.
— Palazzo di San Biagio 8.
— Palazzo Spada 40. 228.
— Palazzo Stroganoff, Metsys, Bildnis des Erasmus 162.
— Palazzo Verospi (Torlonia), Albano, Deckenfresken 245. [chas 467.
— — Canova, Herkules und Li-
— Palazzo Vidoni 32.
— Paulus-Basilika 674.
— Peterskirche 8. 9. 23. 24. 32. 38. 41. 42. 43. 226. 227.
— — Algardi, Vertreibung Attilas 239. Grabmal Leos XI. 240.
— — Bernini, Tabernakel 227. Bronzehülle um den Stuhl Petri, Grabmäler Alexanders VII., Urbans VIII., Longinus 238.
— — Bolgi, Helena mit dem Kreuze 239.
— — Bracci, Grabmäler Benedikts XIV. und der Maria Sobieska Stuart 465.
— — Camuccini, Ungläubigkeit des Thomas 678.
— — Canova, Grabmal Clemens' XIII. 467. Pius VI. 468.
— — Duquesnoy, Andreas 236.
— — Michelangelo, Pietà 16.
— — Mocchi, heil. Veronika 235.
— — Porta, Grabmal Pauls III. 48.
— — Thorvaldsen, Grabmal Pius' VII. 664.
— Piazza Araceli, Brunnen 42.
— Piazza Barberini, Bernini, Tritonenbrunnen 238.
— Piazza della Minerva, Ferrata, Marmorelefant 239.
— Piazza Navona, Bernini und andere, Brunnen 238.
— Piazza di Spagna, Bernini, La Barcaccia 238.
— Ponte Molle, Andreaskapelle
— Porta Pia 23. [42.
— Porta del Popolo, Andrea Sansovinos Palast 38.
— Quirinal, Finelli, Triumphzug Trajans 676.
— — Königssaal 226.

Rom, Sacconi, Denkmal Viktor Emanuels 675.
— San Carlo ai Catinari, Domenichino, Fresken 246.
— San Carlo al Corso, Inneres 229.
— San Carlo alle quattro Fontane 228.
— San Filippo Neri 228.
— San Francesco a Ripa, Bernini, Heil. Albertona 238.
— San Giacomo degli Spagnuoli 38. [461.
— San Giovanni de' Fiorentini
— — Algardi, Büste Corsinis 240.
— San Giovanni in Laterano 461.
— San Gregorio Magno 228.
— — Domenichino, Marter des Andreas 246.
— — Reni, Andreasfresko 244.
— San Lorenzo in Damaso 8.
— San Luigi de' Francesi 42.
— — Caravaggio, Matthäus 250.
— — Domenichino, Cäcilienfresken 246.
— San Marcello 62. 229.
— San Martino ai Monti 42.
— — Dughet, Landschaftsfresken 280.
— San Paolo fuori le mura 673.
— San Pietro in Montorio, Baratta, Heil. Franziskus (nach Bernini) 239.
— — Piombo, Geißelung Christi
— — Tempietto 8. [58.
— San Pietro in Vincoli, Domenichino, Befreiung Petri 246.
— — Grabmal Julius' II., Nebenfiguren Montelupos 48.
— — Michelangelo, Moses 20. Rahel und Lea 22.
— San Silvestro a Monte Cavallo, Caravaggio, Polidoro da, Berglandschaften 60.
— Sant' Agnese 229.
— Sant' Agostino, Rafael, Jesaias 31.
— — Sansovino, Andrea, heil. Anna 46. Madonna 47.
— Sant' Andrea delle Fratte, Bernini, Engel von der Engelsbrücke 238.
— Sant' Andrea beim Quirinal, Legros der Jüngere, Pierre, Sterbender Stanislaus Kostka 239. [43.
— Sant' Andrea della Valle
— — Domenichino, Fresken 246.
— — Lanfranco, Himmelfahrt Marias 245.
— Sant' Eligio 32. [bild 529.
— Sant' Eusebio, Mengs, Decken-
— Sant' Ignazio 229. [231.
— — Altar des Luigi Gonzaga

Rom, Sant' Ignazio, Legros der Jüngere, Pierre, Verklärung des heil. Ludwig 239.
— — Pozzo, Deckengemälde 255.
— Sant' Ivo alla Sapienza 228.
— Sant' Onofrio, Boltraffio, Madonna 72. [bilder 57.
— — Peruzzi, Decken- u. Wand-
— Santa Bibiana, Bernini, heil. Bibiana 238.
— Santa Caterina de' Funari 42.
— Santa Caterina da Siena 228.
— Santa Cecilia in Trastevere, Maderna, Heil. Cäcilie 235.
— Santa Francesca Romana 229.
— Santa Marcella, Algardi, Frangipani-Büsten 240.
— Santa Maria degli Angeli 23.
— — Houdon, heil. Bruno 448.
— Santa Maria dell' Anima, Duquesnoy, Grabmal des Hadrian Bryburch 236.
— — Sansovino, Andrea, Selige, die Muttergottes anbetend 46. [229.
— Santa Maria ai Campitelli
— Santa Maria di Loreto, Duquesnoy, Susanna 236.
— Santa Maria Maggiore 461.
— — Cappella del Presepio 43.
— — Grabmäler Pius' V., Sixtus' V., Klemens' VIII., Pauls V. 235.
— Santa Maria sopra Minerva, Michelangelo, Christus 20.
— Santa Maria di Monserrato, Bernini, Büste des Giacomo Montoya 237.
— — Sansovino, Jacopo, Jakobus 48.
— Santa Maria in Navicella, Algardi, Filippo Neri 239.
— Santa Maria della Pace 229. [Sibyllen 34.
— — Cappella Chigi, Rafael,
— — Klosterhof 8.
— — Peruzzi, Madonna 57.
— Santa Maria del Popolo, Cappella Chigi 32.
— — Lorenzetto, Samariterin und Jonas 47.
— — Chor und Apsis 8.
— — Algardi, Mellini-Büsten 240. [238.
— — Bernini, Prophetenstatuen
— — Carracci, Annibale, Himmelfahrt Marias 243.
— — Sansovino, Andrea, Wandgräber 46.
— Santa Maria della (in) Valicella 43. [rias 58.
— — Baroccio, Tempelgang Ma-
— — Cortona, Darstellung 248.
Rom, Santa Maria della Vittoria 228. [heil. Therese 238.
— — Bernini, Verzückung der
— Santa Prassede, Bernini, Büste Santoninis 237.
— Santa Susanna, Fassade 226.
— Santa Trinità (Via Condotti) 229.
— Santa Trinità de' Monti, Volterra, Kreuzabnahme 58.
— Santi Apostoli, Canova, Grabdenkmal Clemens' XIV. 467.
— Santi Celso e Giuliano, Batoni, Christus in Wolken mit vier Heiligen 470.
— Santi Luca e Martino 229.
— Sapienza, Hof 42.
— Spanische Gesandtschaft, Bernini, Selige und verdammte Seele 237.
— Spanische Treppe 462.
— Tempietto di Bramante 8.
— Vatikan, Badezimmer des Kardinals Bibbiena, mythologische Gemälde 33. 34. [von Bramante 8.
— — Belvedere, Halbrundnische
— — Cappella Paolina, Michelangelo, Kreuzigung Petri, Bekehrung Pauli 22.
— — Chiaramonti - Museum, Braccio nuovo 674.
— — Damasushof 8.
— — — Algardi, Brunnen 240.
— — Galleria degli Arazzi, rafaelische Tapeten 34.
— — Königstreppe 228.
— — Konstantinsaal, Fresken 33.
— — Loggien, Rafael, „Bilderbibel" 33.
— — Sala Rotonda, Sala a Croce Greca 462.
— — Sixtinische Kapelle, Michelangelo, Deckengemälde 18. Jüngstes Gericht 21.
— — Stanza d'Eliodoro, Peruzzi, Deckenverzierungen 57. [30. 31.
— — — Rafael, Deckengemälde
— — Stanza dell' Incendio, Rafael, Freskogemälde 33.
— — Stanza della Segnatura, Sodomas Decke 55.
— — — Rafael, Deckengemälde
— — Villa Pia 43. [29. 30.
— Vatikanisches Museum, Boulogne (Valentin), Martyrium der Heiligen Processus und Marcinianus 277.
— — Canova, Kreugas und Damoxenes, Perseus 468.
— — Caravaggio, Grablegung 251.
— — Domenichino, Heil. Hieronymus 246.
Rom, Vatikanisches Museum, Penni, Krönung Marias 59.
— — Poussin, Nicolas, Marter des heil. Erasmus 280.
— — Rafael, Krönung Marias 27. Madonna di Foligno 32. Verklärung Christi 36.
— — Reni, Kreuzigung Petri 244. [mualdus 247.
— — Sacchi, Vision des heil. Ro-
— Vigna Julius' III. 42.
— Villa Albani 461.
— — Mengs, Parnaß 529.
— Villa Borghese 229.
— — Algardi, Putto 239.
— — Bernini, Anchises u. Äneas, Apollon und Daphne, Paul V., David 237.
— — Parmeggianino, Bildnisse 96.
— Villa Doria Pamfili, Algardi, Dekorative Bildwerke 240.
— Villa Farnesina 32. 38. 39.
— — Darstellungen aus der Geschichte Amors und Psyches 34.
— — Peruzzi, Architektur und Ausstattung eines Obersaales 57.
— — Piombo, Gemälde 58.
— — Rafael, Galatea 34.
— — Sodoma, Fresken 55.
— Villa Ludovisi, Guercino, Deckenfresken 246.
— Villa Madama 33.
— Villa Massimi, Schnorr, Veit und andere, Fresken 601.
— Zecca vecchia (Banco di Spirito) 38.
Romanino, Girolamo 87. 88.
Romano, Giulio Pippi 32. 33. 34. 35. 36. 39. 58. **59.** 63. 97.
— Vincenzo 100. [195.
Romanow-Borissogljäbsk bei Rostow, Auferstehungskirche 434.
Romantik 440. 567.
Rombouts, Theodor 345.
Romerswal (Reymerswale), Marinus Claesz von 163.
Romney, George 496. 498.
Ron, Juan und Alonso 480.
Rondani, Francesco Maria 96.
Roos, Johann Heinrich 416.
— Philipp Peter 417.
Rops, Félicien 654.
Rosa, Ercole 677.
— Salvator **254.** 255. 278. 286.
Rosa di Tivoli 417. [469. 493.
Rosales, Eduardo 684.
Rosen, Graf Georg von 670.
Rosenberg, Schloß, Knieper, Bildnis Ulrichs von Mecklenburg 221.
Rosenkreuzer 580.
Roslin, Alexander 533. 543.
Rösner, Karl 585.

Roßbach, Arved 586. 588.
Rosselli, Cosimo 24.
— Matteo 248. [644. 500.
Rossetti, Dante Gabriel 634. **635.**
Rossi aus Lugano 689.
— Domenico 465.
— Giovanni Battista 195.
Rossi-Scotti, Graf Lemno 678.
Rosso Fiorentino, 195.
— Medardo 564. 677.
Rostow, Kreml 434.
Rotari, Graf Pietro 473. 542. 543.
Roth, Karl 589. [haus 108.
Rothenburg ob der Tauber, Rat-
Rottenhammer, Johann 147. 414.
Rotterdam, Börse 506.
— Laurentiuskirche, Grabmal des Admirals de Witte 363.
— Markt, Keyzer, Hendrik de, Denkmal des Erasmus 359.
— Museum, Orley, Kreuzigungsaltar 166.
— — Troost, Wochenstube 508.
Rottmann, Karl 605. [416. 527.
Rottmayr, Johann Franz Michael
Roty, Louis Oscar 562. 564.
Roubiliac, Louis François 489.
Rouen, Chapu, Schriftstellerei am Denkmal Flauberts 560.
— Hôtel Bourgthéroulde 185.
— — Bildwerke 191.
— Hôtel d'Ecoville, Hof, Bildwerke 191.
— Kathedrale, Clodion, heil. Cäcilie und Tod Marias 447.
— — Goujon, Grabmal Louis' de Brézé 185. 192.
— — Wandgrab der beiden Kardinäle von Amboise 191.
— Museum, Puget, Herkules mit der Hydra 273.
— — Velázquez, Geograph 308.
— Saint Godard, Glasgemälde 197. [werke 192.
— Saint Maclou, Goujon, Bild-
— — Orgelbrüstung, Bildwerke 191.
— Saint Romain-Kapelle 182.
Rouen, Jean de 207.
Rousseau, Antoine 442.
— Jean Jacques 439.
— Théodore 573. 574. 616.
— Victor 649.
Roussel 580.
Roux, Roulant le 191.
Rovezzano, Benedetto 47. 213.
Roy, Arendt de 219. [214.
Roybet, Ferdinand 571.
Ruão, João de 207.
Rucoba, Joaquin 681.
Rubens, Peter Paul 3. 57. 62. 82. 171. 275. 276. 285. 303. 308. 314. 319. 320. 321. 322. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. **332.** 338. 339. 340. 341. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 351. 413. 419. 423. 424. 432. 436. 437. 452. 493. 501. 502. 504. 568. 609. 614. 649. 651. 652.
Rudder, Isidore de 649.
Rude, François 556. **557.** 559. 561.
Rudolfi, Andreas 409. [592.
Ruemann, Wilhelm von 595.
Rugendas, Georg Philipp 417.
Ruisdael, Isack van 373. [525.
— — Jakob van 3. **373.** 389. 437. 506. 574. 610. 613. 638.
Ruijsdael, Jakob van 373. [657.
— Salomon van 373. 396. 499.
Runeberg, Walter 688.
Runge, Philipp Otto 604.
Rusch, William 547. [212.
Rushton Hall in Northamptonshire
Rusinol, Santiago 686.
Ruskin, John **626.** 627. 630. 635. 644. [190.
Rustici, Giovanni Francesco 47.
Ruthart, Karl Andreas 417.
Ruysch, Rachel 392. 413. 506.
Ry, Cornelis Danckerts de 356.
Ryckaert III, David 351.
Rygaard auf Fünen 217. 218.
Rylow, Arkadij 693.
Rysbrack, Michael 489. 502.
— Peter 352.
Rysselberghe, Theo van 655.

Saarinen, Eliel 687.
Sabatini, Andrea 100.
— Francisco 479.
Sabionetta, Leoni, Bronzegestalt Vincenzo Gonzagas 68.
Sacchetti, Giovanni Battista 478.
Sacchi, Andrea 247. 254.
— Giovanni Antonio de' 87.
— Pierfrancesco 75.
Sacconi, Conte Giuseppe 675.
Sadeler, Ägidius 414. 415.
— Gillis 146.
Saenredam, Pieter 377. [450.
Saint-Aubin, Gabriel u. Augustin
Saint Calais, Kirche, Fassade 180.
Saint Cloud, Belvedere 444.
— Schloß 553.
Saint Denis, Abteikirche, Giusti, Familie, Grabmal Ludwigs XII. und seiner Gemahlin 190.
— — Grabmal Franz' I. und Bontemps Urne 187. 191.
— — Paganino, Grabmal Karls VIII. 190.
— — Pilon, Skulpturen am Grabmal Heinrichs II. und seiner Gemahlin 193.
Saint-Gaudens, Augustus 639. 641. 642.
Saint Germain-en-Laye, Schloß, Neubau Franz' I. 184.
Saint James's Palace 211. 212.
Saint Mihiel, Saint Étienne, Richier, Grablegung 194.
Saint Omer, Kathedrale, Dubroeucq, Grabmal des Eustache de
Sainz, Casimiro 684. [Croy 155.
Salai (Salaino), Andrea 71.
Salamanca, Colegio de Santiago, Berruguete, Altargemälde
— Jesuitenkolleg 290. [208.
— Kathedrale 201.
— — Turm und Sakristei 294.
— — Carmona, Pietà und Geißelung Christi 481.
— — Gallegos, Gemälde 208.
— Kloster Monterey, Ribera, Concepción 253.
— Rathaus 294. [gueras 294.
— San Estéban, Altäre Churri-
— Universität, Fassade 203.
Salisbury, Kathedrale, Denkmal der Gräfin von Hertford 215.
Salmson, Hugo 670.
Salsta, Schloß 429.
Salvi, Giovanni Battista 427.
— Giuseppe 232.
— Nicolo 462.
Saly, Jacques François 536. 537.
Salzburg, Dom 404. 406.
— Schloß Mirabell, Donner, Marmorfiguren 523.
— Universitätskirche 517.
Samberger, Leo 615.
Sambin, Hugues 180. 189.
Sammartino, Giuseppe 465.
Samtbrueghel, s. Brueghel der Ältere, Jan.
Sanchez, Francisco 479.
Sanctis, Francesco de 462.
Sandby, Paul 500.
Sanders van Hemmessen 171. 172.
Sandrart, Joachim von 415. [37.
Sangallo, Antonio der Ältere, da
— Antonio der Jüngere, da 23. 38. 228.
— Francesco da 47. [185.
— Giuliano da 23. 37. 38. **45.**
Sankt Paul in Kärnten, Vischer, Peter der Jüngere, Orpheus und Eurydike 113.
Sankt Petersburg, s. Petersburg.
Sanmarti, Medardo 683.
Sanmicheli, Michele 61. [riali 63.
San Pier d'Arena, Villa Impe-
Sansovino, Andrea 38. **45.** 47. 48. 68. 155. 200. 204. 206. 223.
— Jacopo **47.** 49. **62.** 65. 67. 69. 222. 231. 232.
Santa Croce, Girolamo di 99.
Santarem, Kirche do Milagre 205.
Santerre, Jean Baptiste 286. 287.
Santi, Giovanni 26.
Santiago de Compostela, Casa del Cabildo 477.
— Kathedrale 476.
— — Glockenturm 294. [202.
— — Arphe, Antonio d', Custodia

Santiago de Compostela, San Francisco 294. 477.
— Santa Clara 477.
Santiponce bei Sevilla, San Isidro del Campo, Montañés, Altarwerk und Grabgestalten des Pérez de Guzmán und seiner [Gattin 298.
Sanz, Agustin 479.
Saraceni, Carlo 251.
Saragossa, Casa Zaporta 203.
— Kartause Aula Dei, Goya, Fresken aus dem Marienleben 483. [479.
— Kathedrale del Pilar 291.
— — Marienkapelle, Goya, Kuppelfresken 483.
— — — Pilarkapelle, Gonzalez Velázquez, Kuppelfresken 482.
— — Forment, Darstellungen aus dem Marienleben 206. [herrlichkeit 483.
— — Goya, Fresko der Himmels-
— San Cayetano 291.
— Santa Cruz 479.
— Santa Engracia, Schauseite, Morlanes, Juan und Diego, Skulpturen 206.
Sardi (Salvi), Giuseppe 232.
Sarela 477.
Sargent, John Singer 638. 645.
Saronno, Wallfahrtskirche, Ferrari, Engelkonzert 75.
— — Luini, Fresken 74.
Sarrazin, Jacques 267. 270.
Sarto, Andrea del **52.** 54. 195. 208. 246. 247. 248.
Sartorio, Giulio Aristide 678.
Sassoferrato 247.
Säulenordnung, französische 187.
Saventhem, Kirche, Van Dyck, heil. Martin 339.
Savery, Roelant 331. 372.
Savoldo, Gian Girolamo 87.
Sawrassow 692. [517.
Scamozzi, Vicenzo **67.** 354. 404.
Scarsella (Scarsellino), Ippolito
Schabkunst 344. [92.
Schadde, Joseph 647.
Schadow, Gottfried 522. 591. 592.
— Wilhelm von **601.** 602. 606. 607. 608. 611. 612. 671.
Schaerbeek-Brüssel, Marienkirche
— Rathaus 647. [647.
Schaffhausen, Haus zum Ritter 110. [gemälde 145.
— — Stimmer, Fassaden-
Schaffner, Martin 127.
Schalcken, Gottfried 400. 507.
Schaper, Fritz 595.
Schaudt, Emil 598. [124. 127.
Schäufelin, Hans Leonhard 123.
Schedoni, Bartolommeo 96.
Scheel, Sebastian 127.
Scheemaeckers, Peter 326. 489.
Scheffer, Ary 569. [502.
Scheits, Matthias 417.
Schelden, Paul van den 150. 156.
Schelfhout, Andreas 657.
Schiavone, Andrea Meldolla 85.
Schick, Gottlieb 600. [97.
Schickentanz, Hans 104.
Schickhardt, Heinrich 107. 403.
Schidone, Bartolommeo 249.
Schiedam, Börse 506.
Schilling, Johannes **593.** 594. 595.
— Rudolf 590. [598.
Schindler, Emil Jakob 616.
Schinkel, Karl Friedrich 479. **584.** 585. 587. 661. 688.
Schirmer, Heinrich Ernst 663.
— Johann Wilhelm **606.** 610. 613. 619. 643. 671.
Schischkin, Iwan 692.
Schlaun, Johann Konrad 516.
Schleich, Eduard 610.
Schleißheim, Galerie, Cranach der Ältere, Lukas, Kreuzigung 141. Mund der Wahrheit 142.
— — Marées, Gemälde 620.
— — Muelich, Albrecht V. 147.
— — Ostendorfer, Annagelung ans Kreuz 127.
— — Schaffner, Passion 128.
— Schloß 407. 515.
— — Asam, Deckengemälde der Kapelle, Kuppelgemälde im Treppenhaus 524.
Schleswig, Dom, Brüggemann, Schnitzaltar 115.
— — Floris, Cornelis, Denkmal Friedrichs I. 115. 157. 220.
— — Ovens, Sieg des Christentums 417.
Schlüter, Andreas 408. 413. **513.** 514. 515. **521. 539.**
— Karl 595.
Schmidt, Georg Friedrich 530.
— Friedrich 587.
— Martin Johann 527.
— von der Launitz, Eduard 687.
Schmitz, Bruno 590. 595.
Schneider, Sascha 624. [603. 604.
Schnorr von Carolsfeld, Julius,
Schoch, Johannes 404.
Scholander, Friedrich Wilhelm
Scholle 618. [662.
Scholtz, Julius 616.
Schönbrunn bei Wien, Gloriette 519.
— Schloß 518. 519.
Schönfeld, Johann Heinrich 416.
Schongauer, Martin 34. 118. 128.
Schönleber, Gustav 615. [137.
Schoorl, Jan van **169.** 170. 171.
Schooten, Joris van 393. [175.
Schotel, Johannes Christian 657.
Schrader, Julius 611.
Schramm-Zittau, Rudolf 615.
Schubin, Fedor 542.
Schule, Amsterdamer 660.
— Dachauer 615.
— Donau- **125.** 141. 147. 166.
— Goppelner 617.
— Haager 657.
— — neue 657.
— Hudson River- 643.
— Inntaler 127.
— Maas- 166.
— Mechelner 176.
— Mostauer 692.
— Pustertaler 127.
— jüngere schottische 638.
— Ulmer 127.
— wallonische 347.
— Worpsweder 618.
— des Posilipp 679.
— von Barbizon **573.** 575. 576. 608. 611. 644. 657. 684. 692.
— von Fontainebleau 179. 184. **188.** 192. 193. **195.** 197. 199. 200.
— vom Montmartre 581.
— von Norwich 500.
— von Saint Johns Wood 638.
— von Tervueren 654.
— von Troyes 191.
Schultze-Naumburg, Paul 624.
Schumacher, Fritz 590.
Schuppen, Jakob von 528.
— Pieter van der 276.
Schut, Cornelis 343.
Schütz, Paul 219.
Schützenstücke 364.
Schwanthaler, Ludwig 593. 596.
Schwartze, Therese 660.
Schwarz, Hans 115.
— Christoph 147.
Schwarzkunst 344.
Schwechten, Franz 587.
Schweifgroteske 402.
Schweinfurt, Rathaus 108.
Schweinfurth, Ch. F. 640.
Schwerin, Museum, Berckheyde, Dam 377.
— — Cranach der Ältere, Lukas, Bildnis eines jungen Mannes 142.
— — Cranach, Hans (?), Venus und Amor 142.
— — Dubois, Waldrandbild 372.
— — Fabritius, Landsknecht 399.
— — Knüpfer, Jagd nach dem Glück 366.
— — Lairesse, Seleukus und Antiochus 347.
— — Terborch, Zwei Paare 393.
— — Troost, Herr beim Frühstück 508. [372.
— — Vroom, Stromlandschaft
— — Weenix, Küchenstück 366.
Schwind, Moritz von **606.** 621. 625. 660. [170. 171. 175.
Scorel (Schoorl), Jan van **169.**
Scott, George Gilbert 627.

Scott, Samuel 490.
Screta, Carl Ritter Sſotnowſky von Zaworzitz 416.
Sedding, John 627.
Sédille, Paul 555.
Sedletz, Kloſterkirche 518.
Seehof bei Bamberg, Schloß 407.
Seekatz, Johann Konrad 526.
Segantini, Giovanni 673. 680.
Segers, Daniel 353. 430.
— Herkules 379.
Segovia, Kathedrale 201.
— — Juni, Kreuzabnahme 207.
— Rathaus 289.
Seidl, Gabriel 586. 587. 589.
Seitenſtetten, Benediktinerſtift, Troger, Gemälde im großen Saal 527.
Selmersheim 556.
Selva, Gianantonio 673.
Semper, Gottfried 512. 585. **586.** 587. 588.
— Manfred 586.
Senefelder, Aloys 601.
Sens, Kathedrale, Couſin, Fenſter 197.
Sergel, Johann Tobias 533. 665.
Serlio, Sebaſtiano 66. 179. 419.
Serow, Valentin 692.
Serpotta, Giacomo 241.
Serra, Enrique 684.
Serrant (Maine-et-Loire), Schloßkapelle, Coyſevox, Marmordenkmal des Marquis de Vaubrun und ſeiner Gattin 272.
Serro, Johann 410.
Servandony, Jean Nicolas 442.
Seſſelſchreiber, Gilg 111. 552.
Seſto, Ceſare da 72. 100.
Setubal, Kloſterkirche, Meiſter von São Bento, neuteſtamentliche Gemälde 210.
— — Velasco, Verkündigung, Geburt und Auferſtehung Chriſti 210.
Seupel, Johann Adam 414.
Seurat, Georges 582. 655.
Seuslitz, Beſitz des Dr. Harck, Grien, Sieben Lebensſtufen 140.
Sevilla, Börſe 204.
— Caridad-Hoſpital, Murillo, Iſraeliten in der Wüſte, Speiſung der Fünftauſend, San Juan de Diós 316.
— — Leal, Todesallegorien 319.
— — Roldan, Schmerzensmann und Beweinung 299.
— Caſa de Ayuntamiento 202.
— Caſa de Pilato und Caſa de las Dueñas 201.
— Galerie Lopez Cepero, Herrera el Viejo, Pfingſten 304. 305.
— Hoſpital de la Sangre, Roelas, Pfingſten 304.
— Kathedrale 681.
— — Königskapelle 203.
— — Sakriſtei 203.
Sevilla, Kathedrale, Sakriſtei der Capilla antigua, Montañés, Chriſtusknabe 297.
— — Arphe, José de, Evangeliſten u. Kirchenväter 296.
— — Arphe, Juan d', Cuſtodia 202.
— — Bellver, Himmelfahrt Marias 682.
— — Cano, Madonna 306.
— — Goya, Märtyrerinnen 484.
— — Hernandez, Hieronymus 208.
— — Kempeneer, Kreuzabnahme und Altarwerk 208.
— — Micchele, Grabmal des Erzbiſchofs Mendoza 200.
— — Millan, Skulpturen 207.
— — Montañés, Alonſo Martinez, Conception 299.
— — Montañés, Juan Martinez, Concepción und Gekreuzigter 298. 299.
— — Murillo, Iſidro und Leander, Heil. Antonius, Schutzengel 316. 304.
— — Roelas, Schlacht bei Clavigo
— — Roldan, Beweinung 299.
— — Vargas, Geburt Chriſti und Flehen der Patriarchen zu Maria 208. 209.
— — Zurbarán, Retablo 305.
— Muſeum, Céſpedes, Abendmahl 209.
— — Herrera el Viejo, Triumph des heil. Hermengild 305.
— — Montañés, heil. Domingo, heil. Bruno, Johannes der Täufer, Madonna 298.
— — Murillo, Bilder aus dem Kapuzinerkloſter, Madonna auf der Weltkugel 316. 317. Viſionen des heil. Auguſtinus 317.
— — Roelas, Kreuzigung des heil. Andreas 304.
— — Torreggiani, Pietro, Hieronymus 207. 214.
— — Zurbarán, Der heil. Thomas von Aquino 305.
— Palacio San Telmo 476.
— San Andrés, Cano, Concepción 299.
— San Bernardo, Herrera el Viejo, Jüngſtes Gericht 304.
— San Clemente, Delgado, Johannes der Täufer 208.
— — Montañés, Hauptaltar 299.
— San Iſidro, Roelas, Tod des heil. Iſidro 304.
— San Lorenzo, Montañés, Heiland 299.
— San Salvador 291.
— — Montañés, Heiland 299.
— Santa Clara, Montañés, Altarwerk 298.
Sevilla, Santa Paula, Cano, Johannesaltäre 299.
— Univerſitätskirche, Montañés, Ignaz von Loyola, Franziskus von Borja, Concepción 298.
— — Niſchengräber 200.
Seybold, Chriſtian 528.
Seymour-Haden, Sir Francis 638.
Sfumato 11.
Sgraffito 60.
Shannon, James Jebuſa 646.
Shaw, Richard Norman 627. 628.
Shaw Houſe in Berkſhire 212.
Sheffield, Rathaus 628.
Sherwood 690.
Shirlaw, Walter 643.
Siccardsburg, Auguſt von 587.
Siegen, Ludwig von 414.
Siemeradſki, Heinrich 692.
Siemering, Rudolf 595.
Siena, Akademie, Altdorfer, Quirinuslegende 126.
— — Fungai, Madonna und Himmelfahrt Marias 54.
— — Pacchia, Altarwerk 55.
— — Pacchiarotti, Himmelfahrt Chriſti 55.
— — Sodoma, Chriſtus an der Säule, Kreuzabnahme 55. Chriſtus am Ölberg, Vorhölle 56.
— Dom, Beccafumi, Fußbodenmoſaiken 57.
— — Franchi, bibliſche Sgraffiti 678.
— Miſericordia-Friedhof, Dupré, Pietà 676.
— Palazzo Pubblico, Sodoma, Fresken 56.
— San Chriſtoforo, Pacchia, Madonna zwiſchen Heiligen 55.
— San Domenico, Sodoma, Fresken 56.
— Santa Maria di Fontegiuſta, Fungai, Krönung Marias 54.
— — Peruzzi, Auguſtus mit der Sibylle 57.
— Servikirche, Fungai, Krönung Marias 54.
— Stadtbibliothek, Sangallo, Giuliano da, Handzeichnungen 37.
— Stadthaus, Beccafumi, Deckenbilder 57.
Sigmaringen, Muſeum, Stocker und Schaffner, Kreuzſchleppung 128.
Signac, Paul 582.
Signorelli 55.
Siguënza, Kathedrale, Capilla Mayor 202.
— — Sakriſtei-Decke 206.
Siloé, Diego de 202. 206.
Silvani, Gherardo und Pier Franceſco 230.
Silveſtre der Jüngere, Louis 451.
Simon, Lucien 580.
Simonetti, Michelangelo 462.
Simonis, Eugen 648. 649.
Simpliciſſimus 625.

Simpson, John W. 627.
Sinding, Otto 672.
— Stephan 665. 666.
Sinigaglia, Santa Croce, Barocci, Grablegung 58.
Sintenis, Walter 595.
Sisley, Alfred 578.
Sixdenier, Christian 150.
Sjöstrand, Karl Eneas 688.
Skara, Dom, Ketzer, Pieter de, Grabdenkmal 430.
Skokloster, Schloß 429.
Skovgaard, Joakim 669.
— Peter Christian 668.
Skredsvig, Christian 672.
Slevogt, Max 615.
Slingeland, Pieter van 395.
Slodtz, Michel 445. 448. 521.
— Sébastien 445.
Slonski, Gabriel 223. [669.
Slott-Möller, Agnes und Harald
Sluter 323. [410. 412.
Smids, Michael Matthias 409.
Smirke, Sir Robert 499. 626.
Smith, John 500.
— John Raphael 500.
Smithson, Robert 212.
Smybert, John 548.
Snayers, Peter 351.
Snyders, Frans 334. 344. 352.
Snydincx, Paul 150. 152.
Soane, Sir John 626.
Sodoma, il 55. 57.
Soest, Höhenkirche, Kreuzigung
Sohier, Hector 179. [144.
Sohn, Karl 608.
— Wilhelm 612. 613.
Sola, Antonio 682.
— José 683.
Solari, Andrea 72. 195.
— Cristoforo 68. 72.
— Santino 404. [469. 481.
Solimena, Francesco **255. 468.**
Solis, Virgilius 146.
Soller, August 587.
Solothurn, Museum, Holbein der Jüngere, Hans, Madonna 134.
Somk, Lars 688.
Sommaruga, Giuseppe 674.
Somow, Konstantin 692.
Sonne, Jörgen Valentin 668.
Soot, Eyolf 672.
Sörensen-Ringi, Harald 665.
Soria, Giovanni Battista 228.
Sorö, Kirche, Wiedewelt, Sarkophag des Dichters Holberg 537.
Sorolla y Bastida, Joaquin 686.
Sorunda, Kirche, Millich, Epitaph des Reichsrats Flemming 430.
Sotomayor, Fernando Alvarez de 686. [536.
Soufflot, Jacques Germain 443.
South Wingfield Manor House in Derby 212.
Soutman, Pieter Claeßz 344. 368.
Spada, Leonello 251. [396.
Spadaro, Mico 254.
Spagnoletto, lo 241. 242. **252.** 254. 303. 305. 306. 308. 385. 436. 437. 571. 576.
Spansche Deurkens 323.
Spatafora, Antonio 100.
Specchi, Alessandro 462.
Speckter, Erwin 608.
Spence 440.
Spierinx, Peter 352.
Spighi, Cesare 674.
Spitalfields, Christuskirche 422.
Spitta 587.
Spitzweg, Karl 608.
Spon, Jacques 439.
Spranger, Bartholomäus 146.
Springfield, Saint-Gaudens, Deacon Chapin 641.
Springinklee, Hans 123.
Stackelberg, Otto Magnus von
Stadler, Toni 621. [689.
Stadthagen, Nossenis Mausoleum, Vries, Grabdenkmal des Fürsten Ernst von Schaumburg 412.
Staets, Hendrik Jacobsz 356.
Stalpaert, Daniel 358.
Standaard 351.
Stanley, Karl 536.
Stanmore, Sammlung Fortnum, Vischer, Peter der Jüngere, Tintenfaß 113.
Stanzione, Massimo 251. [650.
Stappen, Charles van der 323. 649.
Starcke, Johann Georg 410.
Starow, Iwan Egorowitsch 541.
Stassow, Vasil Petrowitsch 690.
Stattler-Stanski, Wojciech 689.
Stauffer-Bern, Karl 625.
Steen, Jan 376. 395. 508.
Steenwinckel, Hans d. Ä. 218.
— Hans der Jüngere 426. 427.
Steenwyck, Hendrik der Ältere 177.
— Hendrik der Jüngere 331.
Steffeck, Karl 611. 616. 620.
Stein am Rhein, Haus zum weißen Adler 110.
Steinhausen, Wilhelm 621. 624.
Steinle, Eduard 607. 637.
Stella, Jacques 283.
Stenhammer, Ernst 662.
Stenige, Schloß 532.
Sterl, Robert 618.
Stern, Raffaello 674.
Stettin, Schadow, Standbild Friedrichs des Großen 591.
Stevens, Alfred, Bildhauer 629.
— Alfred, Maler 653.
Stimmer, Tobias 110. 145.
Stobbaerts, Jan 653.
Stocker, Jörg 128. [662.
Stockholm, Adelsvärdsches Haus
— Adolf Friedrichs-Kirche 533.
— l'Archevêque, Standbild Erikson Wasas und Reiterbild Gustav Adolfs II. 533.
— Bünzowsches Haus 662.
Stockholm, Drottningholm, Park, Schlößchen Kina 532.
— Elektrizitätswerk 662.
— Fogelberg, Reiterstatue Karl Johanns 665.
— Gertrudskirche 428.
— Jakobskirche 219.
— Johanneskirche 662.
— Katharinenkirche 429.
— Kjellberg, Linné-Denkmal 665.
— Königsschloß 218. 219. 428. 429. 532.
— — Kapelle, Bouchardon, Christus am Ölberg 533.
— Kreditgesellschaft, skandinavische 662. [mal 665.
— Lundberg, Olav Petri-Denk-
— Nationalmuseum 662.
— — Beck, David, Bildnis der Königin Christine 430.
— — Beukelaer, Gemüsemarkt 172. [schaften 176.
— — Bol, mythologische Land-
— — Boucher, Venus 457
— — Bourdon, Bildnis der Königin Christine 430.
— — Breda, Therese Vandoni 670. [vase 665.
— — Carlsson, Bacchantinnen-
— — Chardin, Wäscherin, Unterricht im Sticken, Tischgebet, Briefleserin, Mutter mit Kind, Zeichner 454. [Karls XII. 533.
— — Dahl, Michael, Bildnis
— — Ericsson, Iduna-Vase 665.
— — Fogelberg, Odin, Thor 665.
— — Hasselberg, Schneeglöckchen 665.
— — Höckert, Schloßbrand 670.
— — Hörberg, Salbung Sauls, Leben Christi 534.
— — Jordaens, Anbetung der Hirten 346.
— — Knieper, Teppiche mit Jagd- u. Hofbildern 221.
— — Kronberg, Saul und David 670.
— — Larsson, Wandbilder 670.
— — Lemoine, Venus und Adonis 451.
— — Lundberg, Bildnis der Königin Luise Ulrike 533.
— — Molijn, Hügellandschaft 371.
— — Natoire, Liebesgeschichte Apollos u. Klytias 455.
— — Ovens, Hochzeit Karls X. von Schweden 417.
— — Penz, Ferdinand I. 124.
— — Rembrandt, Anastasius 382.
— — Rosen, Der verlorene Sohn 670.
— — Roslin, Selbstbildnis mit Gattin, Gustav III. mit seinen Brüdern 533.

Stockholm, Nationalmuseum, Rubens, Susanna 334.
— Sergel, Faun und andere Bildwerke 533.
— Nikolaikirche, Wilhelm, Gedenktafeln für die Kinder Oxenstiernas 430.
— Nordisches Museum 662.
— Opernhaus 533. [662.
— Palais des Grafen Hallwyl
— Palais des Grafen Rosen 662.
— Palast des Nikodemus Tessin des Jüngeren 532.
— Peterskirche 662.
— Postgebäude 662.
— Reichsbank 662.
— Reichstagsgebäude 662.
— Riddarholmskirche 219.
— Ritterhaus 429.
— Schloß Rosendal 661. [533.
Sergel, Standbild Gustavs III.
Theater, königliches 662.
— Zentralpalast 662.
Stone, Henry 424.
— Nicolas 360. 422. 424.
Stoß, Veit 110. 223.
Stothard, Thomas 499.
Strack, Heinrich 584.
Strackowski, Hans 406.
Strang, William 638.
Strange, Robert 500.
Stras, Adam 360.
Straßburg, Bischofspalast 441.
— Hildebrand, Reinhardsbrunnen 596.
— Rathaus, ehemaliges 108.
— Thomaskirche, Pigalle, Grabmal des Marschalls von Sachsen 446.
Strawberry Hill in England 488.
Street, George Edmund 627.
Streetes, William 216.
Strehlen bei Dresden, Christuskirche 590.
Stremel, Artur 617.
Stretton, Lord Leighton 629. 637.
Strigel, Bernhard 127.
Ström, Halfdan 672.
Strozzi, Bernardo 252.
Strudel, Peter 416.
Stschedrin, Feodosi 542.
— Semion 544.
— Silvester 682.
Stuart, Gilbert Charles 548.
Stuck, Franz von 624. 655.
Stüler, Friedrich August 584. 662.
Stuppach, Pfarrkirche, Grünewald, Madonna 139.
Sturm, Leonhard Christoph 407.
Stuttgart, Johanniskirche 587.
— Lusthaus Herzog Ludwigs 107.
— — Dietterlin, Deckengemälde 145.
— Museum, Rembrandt, Paulus im Gefängnis 382.
— — Uhde, Abendmahl 617.
Stuttgart, Polytechnikum 588.
— Schloß Herzog Christophs 107.
— Spitalkirche, Grabmal des Bawinghausen 412. [664.
— Thorvaldsen, Schillerdenkmal
— Villa Berg 588. [74.
Suardi, Bartolommeo **71.** 72. 73.
Subleyras, Pierre 450.
Suerbempde bei Diest, Kirche, Floris, Cornelis, Tabernakel 156.
Sueß, Hans 116. 123. 223.
Sully, Schloß 189.
Surikow, Wassili 692. [stus 248.
Sustermans (Suttermans), Ju-
Sustris, Friedrich 107. 146.
Sutton Place in Surrey 212. 213.
Suys, Léon 647. [214.
— Tielman Frans 646. 655.
Swan, John Macallan 629. 638.
Swanenburgh, Jacob van 382.
Swartsjö, Schloß 218. 219. [393.
Swerts, Jan 652.
Sydenham bei London, Kristall-
Sylvius, Johann 430. [palast 626.
Symonds, Simon 215.
Sztuka 689.
Szymanowski, Wenzel 688.

Tacca, Pietro 50. 235.
Taggart, William Mac 637. 638.
Talman, William 421.
Tamm, Franz Werner 417.
Tammerfors, Johanneskirche 688.
Tannhauer 542. 543.
Taraval, Guillaume Thomas 532.
Tarchow, Nikolai 693.
Tarnow, Kathedrale, Padovano, Grabmal Tarnowskis 223.
— — Pfister, Fürstengräber 432.
Tassaert, Jan Peter Anton **502.** **521.** 522. 591.
Tassi, Agostino 246. 280.
Tatti, Jacopo **47.** 49. **62.** 65. 67. 69. 222. 231. 232.
Taylor, Sir Robert 489.
Tegernsee, Klosterkirche, Asam, Fresken 524.
Temanza, Tommaso 465. 673.
Tempesta, Antonio 248.
Tenerani, Pietro 676.
Teniers, David der Ältere 348.
— David der Jüngere 173. 328. 338. 348. **350.** 415. 452. 483. 632. [392. 397. 398.
Terborch, Gerard der Jüngere
Terbrugghen, Hendrik 365.
Terrakottaplastik 213.
Terribilia 66.
Tervueren, Kolonialmuseum 648.
Terwen, Jan 150. 156.
Terwesten d. Ä., Augustin 530.
Terzi, Filippo 205.
Tessin, Karl Gustav 532. [429.
— Nikodemus der Ältere 428.
— Nikodemus der Jüngere 429. 532.
Teuerdank 124. 129. 130.
Teunissen, Cornelis Anthonisz 176. [mannsdenkmal 593.
Teutoburger Wald, Bandel, Her-
Thaulow, Fritz 672.
Thayer, Abbott Henderson 644.
Theiß, Kaspar 105.
Theotocopuli, Domenico **208.** 209. **289.** **301.** 302. 306. 311.
— Jorge Manuel 289. 290.
Thiele, Johann Alexander 528.
Thiersch, Friedrich 587. 589. [529.
Thoma, Hans 620. 622. 688.
Thomar, Christusritterburg 204.
— Johanniskirche, Velasco, Bibelbilder 210.
— Kreuzgang des Filippos 205.
Thomas, Sir E. Brumwell 628.
Thomassin, Philippe 277.
Thomon, Thomas de 690.
Thompson, Launt 641.
Thon, Konstantin A. 690.
Thöny, Eduard 625.
Thornhill, Sir James 425. 491.
Thornycroft, Hamo 629. [548.
Thorpe, John 212.
Thorvaldsen, Bertel 466. 533. 537. 591. 592. 600. 628. 629. 640. **663.** 665. 666. 676. 682. 687. 688. [396.
Thulden, Theodor van 196. 343.
Thurah, Laurids Lauridsen de 534. 427. 535.
Tibaldi, Pellegrino 66. 98. 208.
Ticciati, Girolamo 465.
Tidemand, Adolf 671.
Tidö, Schloß 428.
Tieck, Friedrich 592.
Tiepolo, Giovanni Battista **470.** 475. 481. 482. 484. 516. 524. 527. 530.
— Giovanni Domenico 473.
— Lorenzo 473.
Tilborch, Gillis van 351.
Tilgner, Viktor 596.
Tintoretto 70. **85.** 89. 90. 208. 243. 250. 301. 306. 333. 582. 612.
Tischbein, Johann Friedrich August 526.
— Johann Heinrich der Ältere 526.
— Johann Heinrich Wilhelm 527.
Tisi da Garofalo 91.
Tite, Sir William 626.
Titi, Santo (Santi di Tito) 54. 248.
Tiziano Vecelli 70. 77. **78.** 84. 85. 87. 88. 89. 90. 123. 175. 208. 209. 249. 250. 252. 278. 301. 306. 333. 337. 340. 363. 424. 493. 582.
Tobar, Alonso Miquel de 481.
Tocqué, Louis 459. 542. 543.
Todi, Santa Maria della Consolazione 39. [203.
Toledo, Alcázar, Prachttreppe
— Cristo de la Vega, Berruguete, Leucadia 206.

Toledo, Hospital de afuera, Berruguete, Grabmal des Kardinals Tavera 206.
— Josephskapelle, Theotocopuli, heil. Joseph, heil. Martin, Madonna mit Heiligen 302.
— Kathedrale, Arphe, Enrique, Custodia 202.
— — Borgoña, Skulpturen 206.
— — Chorschranken, Berruguete, Skulpturen 206
— — Goya, Gefangennahme Christi 483.
— — Kapitelsaal, Borgoña, Juan de, Wandgemälde 208.
— — Kreuzgang, Bayeu und Maella, Fresken 482.
— — Mena, heil. Franz 300.
— — Orrente, Anbetung der Könige, Anbetung der Hirten, heil. Ildefonso 302.
— — Sakristei, Capilla de la Virgén del Sagrario, Ochavo, Südostkapelle 289. [301.
— — Theotocopuli, el Espolio
— — Trasparente 476.
— Rathaus 290.
— San Juan Bautista 290.
— Santa Clara, Tristan, Altarwerk 303.
— Santo Tomé, Theotocopuli, Begräbnis des Grafen von Orgaz 304.
Toledo, Juan Bautista de 204.
Tolosa, Kirche, Bellver, Täufer 682. [480.
Tomé, Narciso und Diego 476.
Tom Ring, Hermann 144.
— — Ludger der Ältere 144.
— — Ludger der Jüngere 144.
Tongerloo, Abteikirche, Altaraufsatz, Meit, Skulpturen 154.
Toorop, Jan 660.
Torelli, Stefano 542.
Torgau, Schloß, Kapelle 105.
— — Ostflügel 105.
Torquay, Johanneskirche 627.
Torreggiani, Alfonso 463.
— Pietro (Torrigiano) 207. 213.
Torretti, Giuseppe 466. [214.
Tortebat, François 278.
Toul, Kathedrale, Kapellen 182.
Toulon, Rathaus, Portal 257.
— — — Puget, Atlanten 273.
Toulouse, Hôtel der Rue Fermat, Tür 189.
— Hôtel Lasbordes, Fenster 189.
Toulouse-Lautrec, Henri de 580.
Tournai, Bahnhof 647.
— — Groot, Arbeit (sitzender Jüngling) 648.
— Kathedrale, Floris, Cornelis, Lettner 157.
— Museum, Gallait, Egmont und
— Zollamt 647. [Hoorn 651.
Tournières, Robert 459.
Tours, Kathedrale, Nordturm 180.
— Saint Gatier, Reynault und Fiesole, Grabmal der Kinder Karls VIII. 190.
— Saint Martin, Kreuzgang, Bildwerke 191.
Townsend, C. Harrison 628.
Train 555.
Traut, Hans und Wolf 123.
Travée, rhythmische 183.
Tremignan (Tremiglione), Alessandro 232.
Tresguerras, Eduardo 546.
Tretsch, Aberlin 107.
Trevisani, Francesco 469.
Treviso, Dom, Piazetta, Kreuzigung 470.
— — Pordenone, Fresken 87.
— Santa Cristina, Lotto, Altarblatt 83. [ken 89.
— Villa Masèr, Veronese, Fres-
Trezzini, Andrea Domenico 540.
Triachini, Bartolomeo 66.
Tribolo 47. 48. 67.
Tricht, Arnold 114.
Trippel, Alexander 591.
Tristan, Luis 302.
Troger, Paul 527. 528.
Troost, Cornelis 507. [454.
Troy, Jean François de 286. 450.
Troyes, Johanneskirche, Begegnung der Frauen 191.
— Kathedrale 180.
— — Apostelfenster 275.
— Museum, Girardon, Ludwig XVI. und Gemahlin 269.
— Sainte Madeleine, Glasgemälde 197.
Troyon, Constantin 575. 632.
Trubetzkoy, Fürst Paul 677. 690.
Trübner, Wilhelm 622.
Trumbull, John 548. 643.
Truro (Cornwall), Kathedrale 627.
Tschewoksary (Bezirk Kasan), Haus Zeleistschikow 435.
Tschitschugow 690.
Tuaillon, Louis 598.
Tübingen, Georgskirche, Schäufelin, Kreuzigungsaltar 124.
— Schloß, Portal 107.
Tuby, Jean Baptiste 270.
Turchi, Alessandro 249. [ten 231.
Turin, Akademie der Wissenschaf-
— Consolata, Vela, Die beiden Königinnen 677.
— Dupré, Giovanni, Cavour-Denkmal 676.
— Imprese Bellia-Gebäude 674.
— Königskapelle del Sudario 231.
— Königspalast, Vela, Standbild Carl Alberts 677.
— — Dupré, Guillaume (?), Bronzestandbild Heinrichs IV. 268.
— — Stupinigi 463.
Turin, Madonna della Consolata 231.
— Marochetti, Standbild Emanuele Filibertos von Savoyen 676. [mente 245.
— Museum, Albano, Vier Ele-
— — Gentileschi, Verkündigung 250. [Sohn 246.
— — Guercino, Der verlorene
— — Orley, Walburgisaltar (Flügel) 166.
— — Van Dyck, Statthalterin Isabella 341. Drei Kinder Karls I. 342.
— Palazzo Carignano 231.
— Palazzo Madama 463.
— Philharmonische Gesellschaft 460. [Familie 340.
— Pinakothek, Van Dyck, Heilige
— San Lorenzo 231.
— Santa Cristina 463.
— Santa Croce 463.
— Santa Maria del Carmine 463.
— Superga-Kirche 463.
Turner, William 630. 632. 692.
Tuscher, Karl Marcus 537.
Tuxen, Laurits 668.
Twachtman, John H. 646.
Tymelsö, Schloß 219.

Überlingen, Münster, Zürn, Hochaltar 413.
Ubertini, Francesco 53.
Übigau bei Dresden, Schloß 514.
Uccle bei Brüssel, Haus Henry van de Veldes 648.
Uden, Lucas van 344.
Udine, Erzbischofspalast, Tiepolo, Wand- und Deckenfresken 471.
Udine, Giovanni Nanni da 33. 34.
Uffenbach, Philipp 414. [59.
Uhde, Fritz von 617.
Uitenbroeck, Moses van 396. 397.
Uitewall, Joachim 172.
Ulm, Münster, Schaffner, heil. Sippe 128.
Ulriksdahl, Schloß 429. [433.
Uma am Weißen Meer, Holzkirche
Unger, Hans und William 624.
Unterberger, Michelangelo 527. 528. [609.
Unzelmann, Friedrich Wilhelm
Uphues, Joseph 595.
Upsala, Dom, Boy, Grabmäler 220. [430.
— — Claeson, Grabmal Banér
— — Floris, Cornelis, Denkmal Gustav Wasas 157.
— Schloß 218. [Brahes 218.
Uranienborg, Landhaus Tycho
Urbino, Dom, Baroccio, Heil. Sebastian 57.
— Galerie, Baroccio, Madonna di San Simone 57.
— San Francesco, Baroccio, Heil. Franz 58.

Urrana, Martinez Ponce de 292.
Uschakow, Simon 435.
Utrecht, Agneskirche, Deckengewölbebild 160.
— Museum, Scorel, Ruhe auf der Flucht, Jerusalemfahrer 170.
— — Wappers, Opfertod des Bürgermeisters von Leiden 651.
— Rathaus, ehemaliges 151.
— Universität 656.
Utrecht, Adriaen van 353.

Vaccaro, Andrea 251.
Vaenius 171. 333.
Vaeringstad, Kirche, Hörberg, Christus, Kranke heilend 534.
Vaga, Perin del 33. 59.
Vaillant, Wallerant 344. 413.
Valadier, Giuseppe 673.
Valckenborch, Frederick van 176.
— Lucas van 176.
— Marten van 176.
Valdelvira, Pedro de 202.
Valencia, Benlliure, Standbild des Malers Ribera 683.
— Colegio del Patriarca, Ribalta, Abendmahl und Grablegung 303.
— Haus des Marqués de Dos Aguas 477.
— Kathedrale, Hauptaltar, Almedina und Llanos, Marienleben 208.
— — Ribera, Anbetung der Hirten 253.
— — Sakristei, alte, Cano, Gekreuzigter 299.
— Museum, Juanes, Abendmahl 209.
— — Ribalta, Heil. Bruno 303.
— Nuestra Señora de los desamparados 292.
Valenciennes, Carpeaux, Watteau-Standbild 559.
— Saly, Standbild Ludwigs XV. 536.
Valenciennes, Pierre Henri 567.
Valentin, Le 277.
Valladolid, Kathedrale 204.
— — Arphe, Juan d', Custodia 202.
— Kreuzeskapelle, Hernández, Schmerzensmutter 297.
— La Pasión 290.
— Magdalenenkirche, Jordan, Hochaltar und Denkmal des Pedro Gasca 296.
— Museum, Berruguete, Bruchstücke des Retablo von San Benito 206.
— — Hernández, Taufe Christi, Pietà, Madonna, Franziskus 297.
— — Juni, Grablegung 207.
Valladolid, Nuestra Señora de las Angustias 289.
— — Juni, Schmerzensmutter 207.
— — Rincon, Apostel 296.
— San Lorenzo, Hernández, Heilige Familie 297.
— San Salvador, Metsys, Anbetung der Hirten und der Könige 162.
— Santa Ana-Kloster 479.
— Santa Maria Antigua, Juni, Hochaltar 207.
— Universität 476.
Vallejo, José Antonio 546.
Vallö, Schloß 218.
Valotton, Felix 580.
Vanbrugh, John 420. 421. 487.
Vanderlyn, John 643.
Van Dyck 82. 238. 287. 303. 306. 314. 315. 328. **334. 338.** 345. 423. 424. 430. 437. 495.
Vanloo, Charles 526.
Vanni, Francesco 57.
Vannutelli, Scipione 678.
Vanvitelli, Luigi 463. 464; s. auch Witel, Kaspar van.
Varallo, heil. Berg, Ferrari, Kindheit des Heilands, Passionsfolge und Kalvarienberg 74.
Vardy, John 488.
Vargas, Luis de 208.
Varin, Quentin 279.
Varotari (Padovanino), Alessandro 248.
Vasanzio 98. 229. 244.
Vasari, Giorgio 6. 11. 38. 42. 44. 51. **54.** 60. 71. 72. 78. 101. 146. 147. 204. 214. 405. 549. 550.
Vasco, Grão (Gran) 210.
Vaudremer 555.
Vaudyer, Léon 554.
Vautier, Benjamin 612. 632.
Vaux-le-Vicomte bei Melun, Schloß 261.
— Anguier, dekorative Arbeiten 267.
— — Garten 266.
Vazquez, Francisco Manuel 476.
Vecchia, Pietro della 249.
Vecelli (Tiziano) 78.
Vedder, Elihu 644.
Veen, Otto van 171. 333.
Veit, Philipp 601. 602. 607.
Veken, Nikolas van 327.
Vela, Vincenzo 676.
Velasco 210.
Velázquez, Alexandro Gonzalez 3. 82. 300. 301. 303. 304. 305. 314. 315. 318. 342. 392. 393. 400. 437. **478.** 482. 498. 571. 576. 578. 580. 644. 670. 684. 686.
— Diego de Silva 306. 400.
Velde, Adriaen van de 391. 392.
— Esaias van de 371. 396. 397.
— Henry van de 590. 648.
Velde, Willem van de, der Ältere **390.** 393. 423. 490.
— Willem van de, der Jüngere 390. 392.
Venedig, Akademie, Bordone, Ratsversammlung 85.
— — Canova, Dädalus und Ikarus 366.
— — Tintoretto, Markuslegende, Bildnisse, Erste Sünde und erster Totschlag 86.
— — Tizian, Himmelfahrt Marias 81. Tempelgang Marias 82.
— — Venezianisches Skizzenbuch 6.
— — Veronese, Gastmahl des Levi 90.
— Bibliothek 62.
— — Veronese, Gemälde 90.
— Campo San Bartolommeo, Zotto, Standbild Goldonis 677.
— Carceri 67.
— Carminekirche, Lotto, Apotheose des heil. Nikolaus 84.
— Carmine-Scuola, Tiepolo, Heil. Simon Stock 471.
— Dogana 233.
— Dogenpalast, großer Ratssaal, Tintoretto, Paradies 86.
— — — Veronese, Apotheose Venedigs 90.
— — Pordenone, Fresken 87.
— — Riesentreppe 69.
— — Saal der vier Türen, Tiepolo, Vermählung Neptuns mit Venezia 471.
— — Sala dell' Anticollegio, Veronese, Raub der Europa 90.
— — Sala del Collegio, Campagna, Kaminfiguren 69.
— — — Tintoretto, Wand- und Deckengemälde 86.
— — — Tizian, Grimani vor der Gestalt des Glaubens 81.
— Erlöserkirche (Il Redentore) 66.
— Frarikirche, Tizian, Madonna mit der Familie Pesaro 81.
— Jesuitenkirche, Campagna, Grabfigur des Dogen Cicogna 69.
— — Tizian, Martyrium des heil. Lorenz 81.
— Kaufhaus der Deutschen, Giorgione, Fresken 76.
— Loggetta, Sansovino, Jacopo, mythologische Standbilder und Reliefs 69.
— Moseskirche 232.
— Museo Correr, Longhi, Sittenbilder 474.
— Ospedalettokirche 232.
— Palazzo Balbi 67.
— Palazzo de' Camerlenghi, Pitati, Wandgemälde 84.
— Palazzo Contarini Serigni 67.

Venedig, Palazzo Corner della Cà grande 62. 67. [465.
— Palazzo Corner della Regina
— Palazzo Giovanelli, Giorgione, Gemälde 77.
— Palazzo Labia, Tiepolo, Fresken 472.
— Palazzo Pesaro 232.
— Palazzo Reale (Procurazie nuove), Tintoretto, Bilder aus der Markuslegende 86.
— Palazzo Rezzonico 232.
— Ponte Rialto 67.
— Sammlung Layard, Piombo, Beweinung Christi 83.
— San Bartolommeo di Rialto, Piombo, männliche Heilige 83.
— San Francesco della Vigna 62. 65.
— San Giorgio de' Greci 62.
— San Giorgio maggiore 65.
— — Campagna, Heiland auf der Weltkugel 69.
— — Tintoretto, Auferstehung, Abendmahl und Mannalese 86.
— San Giovanni Crisostomo, Piombo, Heilige Unterhaltung 833.
— San Marco, Sansovino, Jacopo, Sakristeitür 69.
— — Tiepolo, Heilige Familie 471.
— San Niccolò di Tolentino, Parodi, Denkmal des Francesco Morosini 241.
— San Salvatore, Sansovino, Jacopo, Grabmal des Dogen Venier 69.
— — Vittoria, Sebastian 69.
— San Sebastiano, Veronese, Wand- und Deckengemälde
— Sant' Eustachio 465. [89.
— Santa Magdalena 465.
— Santa Marcuola, Tintoretto, Abendmahl 85.
— Santa Maria Formosa, Palma Vecchio, Barbara 78.
— Santa Maria dell' Orto, Tintoretto, Anbetung des goldenen Kalbes und Jüngstes Gericht 85.
— Santa Maria della Pietà, Tiepolo, Glaubensbilder 472.
— Santa Maria del Rosario, Tiepolo, Deckengemälde und Hochaltarbild 471.
— Santa Maria della Salute 231. [Kana 86.
— — Tintoretto, Hochzeit zu
— — Tizian, Heil. Markus 81.
— Santa Maria degli Scalzi 232. [471.
— — Tiepolo, Deckengemälde

Venedig, Santi Giovanni e Paolo, Bonazza, Grabmal der Dogen Bertucci und Silvestro Valier 465.
— — Cattaneo, Standbilder am Grabmal Loredans 69.
— — Dominikuskapelle, Piazzetta, Dominikus 470.
— — Lotto, Heil. Antonius 84.
— Santo Zaccaria, Vittoria, Eigenbüste 69.
— Scuola di San Rocco, Tintoretto, Bilder aus dem Marienleben und dem Leben des Heilands, Landschaften mit Maria Magdalena und Maria Ägyptiaca 86.
— Zecca 62.
Veneziano, Agostino 17. 60. 97.
Venloo, Rathaus 154.
Venne, Adriaen van de 396.
Venturoli, Angelo 464.
Verberckt, Jacques 442.
Verboeckhoven, Eugène 653.
Verbruggen, Hendrik 326.
— Peter der Ältere 326.
Vercelli, San Cristoforo, Ferrari, Fresken 74. Altarwerk 75.
Verdun, Bischofspalast 441.
Vergara der Jüngere, Nicolás 289.
Verhaegt, Tobias 332.
Verhaghen, Peter Joseph 504.
— Theodor 502.
Verheul, J. 656.
Verhulst, Rombout 325. 326. 361. **362.** 430. 506.
Verismus 676. 679.
Verlat, Charles 651. [Jan 371.
Vermeer der Älteste van Haarlem,
— der zweite und dritte van Haarlem, Jan 372. [437. 657.
— van Delft, Jan 3. 398. **399.**
Vermehren, Frederik 668.
Vermeyen, Jan Cornelisz 159.
Vernet, Claude Joseph 458.
— Horace 567. 611. 689.
Verona, Dom, Tizian, Himmelfahrt Marias 81.
— Madonna di Campagna 61.
— Museo Lapidario 464.
— Museum, Badile, Werke 88.
— — Libri, Kaninchen-Madonna
— Palazzo Bevilacqua 61. [88.
— Palazzo Canossa 61.
— Palazzo Pompei 61.
— Palazzo Ridolfi, Brusasorci, Gran Cavalcata 88.
— Santa Maria in Organo, Morone, Werke 88.
— Santi Nazaro e Celso, Badile,
— Tore 61. [Werke 88.
— Villa Fanzolo, Veronese, Wandmalereien 89.
— Villa Soranza, Veronese, Wandmalereien 89.
— Zollhaus 464.

Veronese, Paolo 52. **88.** 471. 570.
Verrio, Antonio 424.
Verrocchio 9. 47. 560.
Versailles, Groß-Trianon 264.
— Notre-Dame 264. [440.
— Saint Louis 443.
— Schloß 262. 264. 444.
— — Cour de marbre 259.
— — Friedenssaal, Lebrun, Segnungen des Friedens 284.
— — — Lemoine, Allegorie auf die Siege Ludwigs
— — Garten 266. [XV. 451.
— — — Girardon, Raub der Proserpina und badende Nymphen 269.
— — Herkulessaal 440.
— — — Lemoine, Vergötterung des Herkules 451.
— — Kapelle 264. 440.
— — — Coypel, Gott-Vater 286.
— — — Vorraum, Coustou, Guillaume der Ältere, Relief des Rheinüberganges 273.
— — Kriegssaal, Coysevox, Stuckrelief 270.
— — — Lebrun, Schrecken des Krieges 284.
— — Oeil-de-Boeuf-Saal, Coustou, Nicolas, Fries 272.
— — Spiegelgalerie, Coysevox, Kindergruppen und Trophäensträuße 270.
— — — Girardon, Bildwerke 269. [284.
— — — Lebrun, Deckengemälde
— — Bernini, Büste Ludwigs XIV. 238.
— — Bourdin, Diana von Poitiers 266.
— — Corneille de Lyon, Marguerite de Valois und Jacqueline de Rohan 199.
— — Coysevox, Büsten 271.
— — David, Napoleon 565.
— — Gros, Brücke von Arcole, Schlacht von Abukir 566.
— — Houdon, Büsten 448.
— — Meulen, Wandbilder 351.
— — Pradier, Drei Grazien 557.
— — Santerre, Bildnis der Herzogin von Burgund 287.
— — Vela, Der sterbende Napoleon 677. [567.
— — Vernet, Schlachtenbilder
— — Warin, Standbild u. Büste Ludwigs XIV. 268.
Verschaffelt, Peter Anton 502.
Verwée, Alfred 653.
Vesalius 2.
Veth, Jan 660.
Vétheuil, Kirche, Schauseite 180.
Vianen, alte Kirche, Gestühl 360.
— Grabmal Brederode 156.

Vicenza, Basilika, Bogenhalle 65.
— Palazzo Chieregati (Pinakothek) 65.
— Palazzo Cordellina 464.
— Palazzo Tiene 65.
— Palazzo Valmarano 65.
— Rotonda 65.
— Stadtmuseum, Van Dyck, Die drei Lebensalter 340.
— Teatro Olimpico 65.
— Villa Tiene, Veronese, Fresken 89.
— Villa Valmarana, Tiepolo, Fresken 471.
Vico, Enea 97.
Vien, Joseph Maria Comte 460. 565. [517.
Vierzehnheiligen, Wallfahrtskirche
Vigarni de Borgoña 202. 206.
Vigée-Lebrun, Louise 459. 525.
Vigeland, Gustav 666. [543.
Vigne, Paul de 648.
Vignola **41.** 43. 44. 61. 66. 98. 225. 354. 419.
Vignon, Barthélemy 552.
Viladomat, Antonio 482.
Vilches, José 682.
Villa Carlotta am Comosee, Hayez, Romeo und Julia 678. [664.
— Thorvaldsen, Alexanderzug
Villalpando, Francisco de 203.
Villanueva, Juan de 479. 681.
Villavicencio, Pedro Nuñez de
Villégas, José 685. [318.
Vincennes, Schloßkapelle, Cousin, Glasmalereien 197.
Vincenzo di Pavia 100.
Vinckboons, David 331. 378.
Vinckenbrinck, Albert 360. 361. 362.
Vinçotte, Thomas 504. 649.
Vingboons, Philipp 358.
Viniegra, Salvadore 686.
Vinnen, Karl 618.
Viola, Giovanni Battista 246.
Viollet le Duc 553. 554.
Viscardi, Giovanni Antonio 407.
Vischer, Hans 113.
— Kaspar 107. [111. **112.**
— Peter der Jüngere 104. 110.
Viterbo, Museum, Piombo, Pietà
— Schloß Caprarola 42. [58.
Viti (della Vita), Timoteo 26.
Vitruv 36. 41. 64. 179. 205. 218. 408. 673.
Vittoria, Alessandro 67. 69.
Vivarini, Alvise 83.
Viviani, Ottavio 469.
Vlieger, Simon de 390. 401.
Vliet, Hendrik 398.
Vogel, Christian Leberecht 530.
— Hugo 613.
Vogeler, Heinrich 618.
Vogt, Kaspar 105.
Vogtherr 103.
Voigt, Franz Wilhelm 618.
Voigt, Hans 413.
Voigtel, Richard 587.
Volders, Kloster, Knoller, Kuppelgemälde 528.
Volkmann, Artur 598.
Vollmer, J. 587.
Vollon, Antoine 577. [58. 334.
Volterra, Daniele Ricciarelli da
Voltz, Friedrich 615. 672.
Voort, Cornelis van der 377.
Vorsterman, Lukas 344.
Vos, Cornelis de 346.
— Marten de 171.
— Paul de 344. [284. 285.
Vouet, Simon 275. 276. **278.** 283.
Voysey, C. F. A. 628.
Vranx, Sebastian 331. 351.
Vredeman de Vries, s. Vries.
Vriendt, Albert de 654.
— Cornelis de 115. **152.** 153. **156.** 170. 220.
Vries, Adrian de 112. 324. **358.** 404. **411.** 427.
— Hans Vredeman de 108. **152.**
Vrijman 656. [**177.** 213. 320. 360.
Vroom, Cornelis 371. 372. 373.
— Hendrik 372.
Vuillard 580.

Wach, Karl Wilhelm 600. 610.
Wächter, Eberhard 600.
Wadowski, Peter 223.
Wadstena, Schloß 218. 219.
Wael, Cornelis de 351. [150.
Waghemakere, Dominicus de 149.
Wagmüller, Michael 595. 629.
Wagner, Martin 593.
— Otto 590.
— Peter 519.
Wailly, Charles de 460.
Waldmüller, Ferdinand 605.
Waldsassen im Fichtelgebirge, Dreifaltigkeitskapelle 410.
Walker, Frederick 638.
Wallot, Johann 150.
— Paul 586. 588. 589.
Walpole, Horace 488.
Walter, Thomas 639.
Wanderer 692.
Wappers, Gustaf 634. 651. 652.
Ward, James 632.
— John Quincy Adams 641. 642.
Warmhuizen, Kirche, Deckengewölbebild 160.
Warin, Jean 268.
Warner, Olin Levi 641.
Warschau, Alexander Newsky-Kathedrale 688.
— Belvedere-Schloß 688.
— Brühlsches Palais 539.
— Dreifaltigkeits-Kathedrale 688.
— Godebski, Denkmal Mickiewicz' und Moniuszkos 689.
— Josephskirche 539.
— Kapuzinerkirche der Verklärung Christi 431.
Warschau, Kaufmanns-Resource 688.
— Königsschloß Sigismunds III.
— Lazienskischloß 539. [431.
— — Bacciarelli, Deckenbilder 539.
— Lutherische Kirche 539.
— Palais Kronenberg 688.
— Sächsisches Palais 512.
— Theater 688. [Denkmal 688.
— Thorvaldsen, Kopernikus-
Wartburg, Cranach der Ältere, Eltern Luthers 143.
— Schwind, Fresken 606.
— Struys, Fresken 654.
Warwick Castle, Reynolds, Schuljunge 495. [lery 640.
Washington, Corcoran Gal-
— — Powers, neugriechische Sklavin 641.
— — Vela, Napoleon 677.
— Kapitol 547. 639.
— — Greenough, Sitzbild Washingtons 640. 641.
— — Leutze, Kolumbus 643.
— Kongreßbibliothek 640.
— — Benson, Jahreszeiten 646.
— — MacMonnies, Shakespeare 642. [644.
— — Melchers, Krieg und Friede
— — Vedder, Die Regierungsformen 644.
— — Warner, Bildwerke 641.
— Patentamt 639.
— Rock Creek Cemetry, Saint-Gaudens, Denkmal der Mrs.
— Schatzhaus 639. [Adams 641.
— Senatsgebäude, Crawford, Giebelgruppe 641.
— Ward, Standbilder Washingtons und Garfields 641.
— Weißes Haus 639.
Wasmann, Friedrich 608.
Wasnezow, Viktor 692.
Wassnezow, Apollinarij 692.
Waterhouse, Alfred 627.
— John William 637.
Watson, John 547.
Watteau, Antoine 3. 338. **442.** 449. **452.** 454. 457. 458. 496. 529.
Watts, George Frederick **629.** **633.** 638. 655. 678.
Wauters, Emile 654.
Webb, John 420.
— Philipp 628.
Webster, Thomas 632.
Wechtlin, Johann 140. [367. 376.
Weenix, Giovanni Battista 366.
— Jan 366. 413. 459.
Wehme, Zacharias 146.
Weiditz, Hans 140.
Weimar, Bibliothek, Dannecker, Schillerbüste 591.
— — David d'Angers, Goethebüste 558.
— — Trippel, Goethebüste 591.

Weimar, Donndorf, Reiterbild Karl Augusts 593.
— Goethe-Museum, Vischer, Peter der Jüngere, Reformationszeichnung 113.
— Großherzogliches Museum, Carstens, Kartons 600.
— — Cornelius, Entwürfe zu Fresken für den Berliner Dom 602.
— — Cranach der Ältere, Lukas, Johann Friedrich der Großmütige und seine Braut 143.
— — Cranach, Hans (?), Das silberne Zeitalter 142.
— — Dürer, Tucherbildnis 119.
— — Preller der Ältere, Friedrich, Odysseelandschaften 605.
— — Schwind, Märchen von den sieben Raben 606.
— Rietschel, Goethe- u. Schillerdenkmal 593.
— Schloß 409.
— — Cranach der Ältere, Lukas, Madonna 142.
— Stadtkirche, Cranach der Ältere und der Jüngere, Lukas, Altarbild 143.
Weinbrenner, Friedrich 583. 585.
Weiß, Emil Rudolf 618.
Weißenbruch, Johannes 659.
Weißenfels, Schloß 409.
Weißkunig 129. 130.
Welonski, Pius 688.
Weltenburg, Kloster, Kirche 516.
— — Asam, Gemälde 524.
Wenezianow, Alexej 691.
Wentzel, Gustav 672.
Werenskiold, Erik 672.
Wereschtschagin, Wassili 692.
Werff, Adriaen van der **401.** 413. 506. 508.
Werner, Anton von 616.
Wernicke, Wilhelm 108.
Werwe 323.
Wesel, Rathaus, Dünwege, Viktor und Heinrich, Gerichtsbild 144.
West, Benjamin **498.** 548. 549. 643.
Westmacott, Sir Richard 628.
Weyr, Rudolf 596.
Whistler, James Mac Neill 638. 639. **644.** 646.
Whitehall, Schloß 211.
Wibyholm, Schloß 428.
Widnmann, Max 594.
Wiedewelt, Johann 536.
Wien, Akademie der Wissenschaften 519.
— Akademiesammlung, Bles, Landschaft mit Kreuztragung 164.
— — Füger, Tod des Germanikus 528.
— — Hooch, Gartenbild 400.

Wien, Albertina, Dürer, „Selbstbildnis" 117. Bacchanal und Seekentaurenkampf, Innsbruck 118. Handzeichnungen 120. 122. Tierstücke 121.
— — Grien, Christus in Wolken und Hexensabbatblätter 139.
— Altlerchenfelder Kirche, Führich, Joseph, Fresken 604.
— Ambraser Sammlung, Cellini, Tafelaufsatz 49.
— — Daucher, Parisurteil 112.
— Augustinerkirche, Canova, Denkmal für die Erzherzogin Maria Christina 468.
— Belvedereschloß 518.
— Börse 588.
— Galerie Czernin, Vermeer van Delft, Maler mit weiblichem Modell 400.
— Galerie Figdor, Daucher, Halbfigur vom Chorgestühl der Fuggerkapelle in Augsburg 111.
— Galerie Harrach, Meister der weiblichen Halbfiguren, drei musizierende Damen 166.
— Galerie Liechtenstein, Aldegrever, Halbfigur eines Jünglings 144.
— — Caravaggio, Lautenspielerin 250.
— — Chardin, Köchin 454.
— — Coninxloo, Landschaften 177.
— — Franciabigio, männliches Brustbild 53.
— — Hals, Bildnis des Willem van Heythuysen 369.
— — Metsys, Chorherr, Kreuzigung 162.
— — Pozzo, Deckengemälde 255.
— — Rubens, Doppelporträt seiner Söhne 337.
— — Rubens und Van Dyck, Geschichte des Decius Mus 335.
— — Van Dyck, Zwei Ehepaare 340. Statthalterin Isabella 341. Kanonikus de Tassis und Maria Louise de Tassis 342.
— Galerie Schönborn, Rubens, Faun und Faunin 334.
— Haltestellen der Stadtbahn 590.
— Hofbibliothek 518.
— — Gran, Kuppelmalereien 527.
— Hofburg 518.
— — Tor 585.
— — Matielli, Herkulesgruppen 520.
— Hofburgtheater 587. 589.
— Hofoper 587.
— — Schwind, Wandbilder aus der Musikgeschichte 606.
— Johanneskirche 585.

Wien, Karlskirche 518.
— — Matielli, Skulpturen 520.
— Kinsky-Palais 518.
— Kunsthistorisches Hofmuseum, Treppenhaus, Munkacsy, Deckenbilder 616.
— — Aertsz, Bauernfest 172.
— — Altdorfer, heil. Familie 126.
— — Amberger, Bildnisse des Baumgarten und des Weiß, Ehepaar 130.
— — Fra Bartolommeo, Darbringung im Tempel 26.
— — Bassano, Gemälde 84.
— — Batoni, Joseph II. und Leopold von Toskana 470.
— — Bles, Landschaft mit Samariter 164.
— — Breu, Madonna 130.
— — Brueghel, Peter der Ältere, Fasching u. Fasten, Kinderspiele, November-, Dezember-, Februarlandschaft, Seestück, Landschaft mit Bekehrung des Paulus, Philisterschlacht, Turmbau zu Babel, Bauernhochzeit, Schneebild mit Kindermord, Frühlingsbild mit Kreuztragung 173.
— — Burgkmair der Ältere, Der Künstler und seine Gattin 129.
— — Cagnacci, Kleopatra 247.
— — Canova, Theseus 467.
— — Caravaggio, Madonna 251.
— — Cleve, Altar der Kirschenmadonna 164.
— — Clouet, François, Bildnis Karls IX. 198.
— — Correggio, Jo 95.
— — Denner, Alter Mann 527.
— — Donner, Marmorreliefs vom Sakristeibrunnen der Stephanskirche 523.
— — Dughet, Gewitterlandschaft und Grabmal der Cäcilia Metella 280.
— — Dürer, Anbetung der Dreifaltigkeit, Bildnis Kleebergers, Marter der Zehntausend 122.
— — Flettner, Adam 113.
— — Führich, Gang Marias über das Gebirge 604.
— — Furini, Magdalenen 248.
— — Gassel, Gemälde 166.
— — Giorgione, Die drei Weisen 77.
— — Heintz, Dianabad und Bildnis Rudolfs II. 145.
— — Holbein der Jüngere, Hans, Bildnis der Jane Seymour 136.

Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum, Huber, Aufrichtung des Kreuzes und Kreuzesallegorie 127.
— Jordaens, Bohnenkönig 346. [Skulpturen 68.
— Leoni, Leone und Pompeo,
— Licinio, Bildnis des Ottaviano Grimani 87.
— Massys, Jan, Lustige Gesellschaft 171.
— Mazo, Velázquezsches Familienbild 314. [175.
— Mor, männliches Bildnis
— Orley, Apostelaltar (Mittelstück) 166.
— Palma Vecchio, Heilige Unterhaltung 78.
— Parmeggianino, Amor und Bildnisse 96.
— Patinir, Landschaft 163.
— Poussin, Zerstörung Jerusalems 279. [nen 28.
— Rafael, Madonna im Grü-
— Reni, Christuskopf 244.
— Rubens, Beweinung 334. Himmelfahrt Marias 335. Helene Fourment 337. Altar des heil. Ildefons, Venusfest 338.
— Rubens und Van Dyck, Wunder der Heiligen Xaverius und Ignatius 335.
— Ruisdael, großer Wald 375.
— Schwind, Märchen von der schönen Melusine 607.
— Strigel, Maximilian und kaiserliche Familie 127.
— Teniers, David der Ältere, mythologische Landschaft 348. [472.
— Tiepolo, heil. Katharina
— Tintoretto, Bildnisse 86.
— Tizian, Kirschen-Madonna, Zigeuner-Madonna 79. Jacopo Strada 82.
— Van Dyck, Gekreuzigter, Venus und Vulkan 341.
— Varotari, Ehebrecherin und Judith 249.
— Velázquez, Philipp und Isabella, Infant Don Carlos 310. Infantinnen Maria Theresia und Marguerita, Infant Philipp Prospero 312. [504.
— Verhaghen, heil. Stephan
— Vries, Adriaen de, Büste Rudolfs II., Allegorie auf die Kriege des Kaisers 411. 412.
Landesheilanstaltskirche 590.
Liechtenstein-Paläste 517.
Moderne Galerie, Klinger, Parisurteil, Christus im Olymp 623.
Wien, Münzkabinett, Dupré, Denkmünzen auf Pierre Jeannin und Maria Medici 268.
— Museumsneubauten 586.
— Neuer Markt, Donner, Fürsichtigkeits-Brunnen 523.
— Österreichisches Museum
— — Meit, Eva 114. [588.
— Palais Fries 519.
— Palais Lobkowitz 407.
— Palais des Prinzen Eugen 518.
— Palais Schwarzenberg 518.
— Peterskirche, Rottmayr, Kuppelgemälde 527.
— Pfarrkirche am Hofe 407.
— Piaristenkirche, Maulpertsch, Fresken 527.
— Postsparkassenamt 590.
— Rathaus, altes, Donner, Wandbrunnen mit Perseus und Andromeda 523.
— — neues 588.
— Reichsratsgebäude 587.
— Ringstraße 587. [517.
— Salesianerinnenkloster, Kirche
— Schottenstift, Cranach der Ältere, Lukas, Kreuzigung 141.
— Servitenkirche 407.
— Sezessionshaus 590.
— Stadtpark, Gasser, Donauweibchen 594.
— Stephansdom 587.
— — Hellmer, Türkenmonu-
— Universität 588. [ment 596.
— Universitätskirche 404. 407.
— Votivkirche 587.
— Zumbusch, Kaspar, Beethovendenkmal, Maria Theresia-Denkmal 596.
Wiener Sezession 625.
Wierix, Hieronymus 158.
Wiertz, Antoine Joseph 651.
Wiesbaden, Kurhaus 589.
— — Erler, Wandbilder 618.
— Rathaus 589.
Wijnants, Jan 376.
Wilckens, August 618.
Wildens, Jan 334. 344.
Wilhelm, Heinrich 429.
Wilke, Rudolf 625.
Wilkie, Sir David 632.
Wilkins, William 626.
Willaerts, Adam 331.
Willanow bei Warschau, Königsschloß 432.
Wille, Georg 526.
Willems, Florent 653.
Willemssens, Lodewyk 326.
Willette, Adolphe 581.
Williamsburg, Willam-and-Mary-College 547.
Williamson, Francis 215.
Willumsen, Ferdinand 665. 669.
Wilson, H. 627.
— Richard 492. 499.
Wilton, palladianische Brücke 488.
— Schloß des Earl of Pembroke 420. [ler 168.
Wilton House, Leyden, Die Spie-
Winchester, Gilbert, Denkmal der Königin Viktoria 629.
— Kathedrale, Grabkapelle der Bischöfe Fox und Gardiner 213. [215.
— — Ostfenster, Glasgemälde
Winckelmann, Johann Joachim 439. 467. 469. 504. 520. 523. 524. 527. 529. 536. 537. 663.
Winders, Jean Jacques 647.
Windsor Castle, Bernini, Büste Karls I. 238.
— Bramante, Federzeichnungen, Selbstbildnis und Handschriftenblätter 10. 11.
— Claude Lorrain, Tivoli 281.
— Gainsborough, Morgenspaziergang 496.
— Holbein, Derik Born, Sir Henry Guildford, Bildniszeichnungen in Kreide und Kohle, Katharina Howard 135. Herzog von Norfolk, Goldschmied 136.
— Lawrence, Papst Pius VII. und Kardinal Consalvi 498.
— Leoni, Leone und Pompeo, Skulpturen 68.
— Massys, Jan (?), Die beiden Geizhälse 162.
— Michelangelo, mythologische Zeichnungen 23.
— Oliver, Bildnis des Sir Philipp Sidney 216.
— Rafael, Nachzeichnung der Leda Leonardos 14.
— Reynolds, Prinzessin mit Hund 494. [336.
— Rubens, Sommer und Winter
— Van Dyck, heil. Martin 339. Königspaar (Karl I.) mit Kindern und Hündchen, Reiterbildnis Karls I., drei Kinder und fünf Kinder Karls I. mit Hunden 342. Bildnis der Lady Digby, Thomas Killigrew und Thomas Carew 343. [pflege 412.
— Vries, Allegorie auf die Kunst-
Wismar, Fürstenhof Herzog Albrechts 107.
Wit, Jakob de 507.
Witdoeck, Jan 344.
Witel, Kaspar van 463. 474.
Witte, Emanuel de 392. 398.
— Kaspar de 352.
— Pieter de 146. 405. 411.
Wittenberg, Stadtkirche, Cranach der Jüngere, Lukas, Werke 143.
Wolbeck bei Münster, Schloß 108.
Wolfenbüttel, Garnisonkirche 409.
— Marienkirche 402. 404.

Wolff, Albert 592. 595. 665.
— Jakob der Jüngere 415.
Wolgemut 118. 123.
Wolkenkratzer 640.
Wollaton House bei Nottingham 212. 214.
Wooburn Abbey (Duke of Bedford), Flaxman, Friede, Freiheit und Überfluß 490.
Wood, John 488.
Woollett, William 500.
Wörlitz, Cranach der Ältere, Lukas, Marienaltar und Verlobung der heil. Katharina 141. 142.
Worms, Rietschel, Lutherdenkmal 593.
Woronichin, Andrej Nikiphorowitsch 542.
Wouter 159.
Wouwerman, Philips **376.** 392. 396. 417.
Wrba, Georg 598.
Wren, Sir Christopher 419. **420.** 422. 423. 461. 486. 487. 488. 547. 626. 628.
Wright, Andrew 215.
— Patience 547.
Wrubel, Michael 693.
Wuchters, Abraham 428.
Würzburg, Dom, Hering, Grabsteine 112.
— — Schönbornsche Grabkapelle 516.
— Haus zum Falken 516.
— Kirche des Stiftes Haug 407.
— Nikolausberg, Wagner, Passionsgruppen 519.
— Residenzschloß (vormals fürstbischöfliches Palais) 516.
— Tiepolo, Fresken 472.
— Universitätskirche 106.
Wurzelbauer, Benedikt 113.
Wyant, Alexander H. 644.
Wyatt, Digby 626.
Wyczolkowski, Leon 689.
Wynants 392.

Xanten, Dom, Bruyn, Legende des heil. Viktor und der heil. Helene 144.
Xanten, Hans van 98. 229. 244.
Xavery, Jan Baptist 506.
Xuarez, s. Juarez.

Ybl, Nikolaus 588.
Yepes, Pfarrkirche, Tristan, Altarwerk 303.
Yonkers am Hudson, Stadthaus 547.
Young, William 628.
Yperen, Hallen, Fresken von Groux und Pauwels 651. 653.
— Jesuitenkirche 321.
— Schöffensaal, Guffens und Swerts, Fresken 653.
Ysenbrant, Adriaen 166.
Ysendyck, J. J. 647.
Ysselstein, Kirche, Liegebild der Adelheid von Culenborg 156.
Yvri, Pierre Contant d' 443.

Zabern, Pfarrkirche, Glasmalereien 116.
Zacatecas, Nuestra Señora de Guadalupe, Juarez, Christophorus 546.
Zahrtmann, Kristian 669.
Zamois, Eduardo 685.
Zamora, Kathedrale, Gallegos, Gemälde 208.
Zampieri, Domenico **228.** 239. 243. 244. **245.**
Zanoja (Zamoja), Giuseppe 673.
Zarcillo y Alcaraz, Francisco 480.
Zarskoje-Selo 541.
Zegers, Gerard 345.
Zelotti 89.
Zettervall, Helgo 662.
Zick, Januarius und Johann 525.
Ziebland, Georg Friedrich 585.
Zijl 660.
Zimmermann, Albert 610. 616.
Zinner 502.
Zocchi, Arnaldo und Emilio 677.
Zopfstil 506. 513.
Zorn, Anders 670.
Zotto, Antonio dal 677.
Zuccali, Enrico 407.
Zuccaro, Federigo 171.
Zuccherelli, Francesco 469.
Zucchero, Federigo 60. 208. 216.
— Taddeo 60.
Zügel, Heinrich 615.
Zuloaga, Ignacio 686.
Zumbusch, Kaspar 596.
Zungen 104. [576.
Zurbarán, Francisco 305. 571.
Zürich, Museum, Hodler, Schlacht bei Marignano 622.
— Polytechnikum 586.
Zürn, Jörg 413.
Zütphen, Bruderkirche, Grabtafel 149.
— Rathaus 355.
— Weinhausturm 355.
Zwintscher, Oskar 624.
Zwirner, Ernst Friedrich 587.
Zwolle, Michaeliskirche, Kanzel 360.

Berichtigungen.

Seite 17. In der Unterschrift der Abbildung ist „in der Akademie“ statt „im Nationalmuseum“ zu lesen.
- 94, Zeile 17 von unten lies „ihr Kind“ statt „ihre Kinder“.
- 131, - 21 von oben lies „Leonhardskirche“ statt „Leonardikirche“.
- 166, - 22 von oben lies „Lukas Gassel von Helmont“ statt „Lukas Gassel van Helmont“.
- 238, - 2 von oben lies „der Akademie zu Venedig und der Galerie Borghese zu Rom“ statt „der Nationalgalerie zu Venedig“.
- 462, - 6 von unten lies „Rotonda“ statt „Rotunda“.
- 528, - 21 von unten lies „Giovanni Battista“ statt „Giovanni Balthasar“.
- 536, - 6 von oben lies „Ferdinand“ statt „Frederik“ (Meldahl).
- 548, - 2 von unten lies „Trumbull“ statt „Trombull“.
- 580, - 1 von unten lies „Taf. 50“ statt „Taf. 49“.
- 590, - 15 von unten: hinter „Lossow“ ist „und Hans Kühne“ einzuschalten.
- 611, - 15 von unten lies „Pettenkofen“ statt „Pettenkofer“.
- 689, - 4 von oben sind die Worte „in der Kathedrale“ zu streichen.

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

	M.	Pf.
Bilder-Atlas zur Zoologie der Niederen Tiere, von Prof. Dr. ***W. Marshall.*** Beschreib. Text mit 292 Abbildungen. Gebunden, in Leinw.	2	50
Bilder-Atlas zur Pflanzengeographie, von Dr. ***Moritz Kronfeld.*** Beschreibender Text mit 216 Abbildungen. Gebunden, in Leinwand . . .	2	50
Kunstformen der Natur. 100 Tafeln in Ätzung und Farbendruck mit beschreibendem Text von Prof. Dr. ***Ernst Haeckel.*** In zwei eleganten Sammelkasten 37,50 Mk. — In Leinen gebunden	35	—

Geographische und Kartenwerke.

	M.	Pf.
Allgemeine Länderkunde. Kleine Ausgabe, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** Mit 62 Textkarten und Profilen, 33 Kartenbeilagen, 30 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck und 1 Tabelle. Gebunden, in 2 Leinenbänden je	16	—
Die Erde und das Leben. Eine vergleichende Erdkunde. Von Prof. Dr. ***Friedrich Ratzel.*** Mit 487 Abbildungen im Text, 21 Kartenbeilagen und 46 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Gebunden, in 2 Halblederbänden . . . . je	17	—
Afrika. *Zweite,* von Prof. Dr. ***Friedr. Hahn*** *umgearbeitete Auflage.* Mit 173 Abbildungen im Text, 11 Karten und 21 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Gebunden, in Halbleder	17	—
Australien, Ozeanien und Polarländer, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers*** und Prof. Dr. ***W. Kükenthal.*** *Zweite Auflage.* Mit 198 Abbildungen im Text, 14 Karten und 24 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung u. Farbendruck. Gebunden, in Halbleder	17	—
Süd- und Mittelamerika, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** *Zweite Auflage.* Mit 144 Abbildungen im Text, 11 Karten und 20 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Gebunden, in Halbleder	16	—
Nordamerika, von Prof. Dr. ***Emil Deckert.*** *Zweite Auflage.* Mit 130 Abbildungen im Text, 12 Karten und 21 Tafeln in Holzschnitt, Ätzung und Farbendruck. Gebunden, in Halbleder	16	—
Asien, von Prof. Dr. ***Wilh. Sievers.*** *Zweite Auflage.* Mit 167 Abbildungen im Text, 16 Karten und 20 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck. Gebunden, in Halbleder	17	—
Europa, von Prof. Dr. ***A. Philippson.*** *Zweite Auflage.* Mit 144 Abbildungen im Text, 14 Karten und 22 Tafeln in Holzschnitt und Farbendruck. Gebunden, in Halbleder	17	—
Das Deutsche Kolonialreich. Eine Länderkunde der deutschen Schutzgebiete. Herausgegeben von Prof. Dr. ***Hans Meyer.*** Mit 12 Tafeln in Farbendruck, 66 Doppeltafeln in Holzschnitt und Ätzung, 54 farbigen Kartenbeilagen und 102 Textkarten, Profilen und Diagrammen. Gebunden, in 2 Leinenbänden . . . . je	15	—
Meyers Geographischer Hand-Atlas. *Dritte Auflage.* Mit 115 Kartenblättern und 5 Textbeilagen.		
Ausgabe A. Ohne Namenregister. In Leinen gebunden	10	—
Ausgabe B. Mit Namenregister sämtlicher Karten. In Halbleder gebunden	15	—
Neumanns Orts- und Verkehrslexikon des Deutschen Reichs. *Vierte Auflage.* Mit 40 Stadtplänen nebst Straßenverzeichnissen, 1 politischen und 1 Verkehrskarte. — Gebunden, in Halbleder	18	50
Gebunden, in 2 Leinenbänden	19	—
Bilder-Atlas zur Geographie von Europa, von Dr. ***A. Geistbeck.*** Beschreibender Text mit 233 Abbildungen. Gebunden, in Leinwand . . .	2	25

Meyers Klassiker-Ausgaben.

In Leinwand-Einband; für feinsten Halbleder-Einband sind die Preise um die Hälfte höher.

Deutsche Literatur.

	M.	Pf.
Arnim, herausg. von *J. Dohmke*, 1 Band	2	—
Brentano, herausg. von *J. Dohmke*, 1 Band	2	—
Bürger, herausg. von *A. E. Berger*, 1 Band	2	—
Chamisso, herausg. von *H. Tardel*, 3 Bde.	6	—
Eichendorff, herausg. von *R. Dietze*, 2 Bände	4	—
Gellert, herausg. von *A. Schullerus*, 1 Band	2	—
Goethe, herausgegeben von *K. Heinemann*, kleine Ausgabe in 15 Bänden	30	—
— große Ausgabe in 30 Bänden	60	—
Grabbe, hrsg. v. *A. Franz* u. *P. Zaunert*, 3 Bde.	6	—
Grillparzer, herausg. v. *R. Franz*, 5 Bände	10	—
Gutzkow, herausgeg. von *P. Müller*, 4 Bände	8	—
Hauff, herausg. von *M. Mendheim*, 4 Bände	8	—
Hebbel, herausg. von *K. Zeiß*, 4 Bände	8	—
Heine, herausg. von *E. Elster*, 7 Bände	16	—
Herder, herausg. von *Th. Matthias*, 5 Bände	10	—
E. T. A. Hoffmann, herausg. von *V. Schweizer* und *P. Zaunert*, 4 Bände	8	—
Immermann, herausg. von *H. Maync*, 5 Bände	10	—
Jean Paul, herausg. von *R. Wustmann*, 4 Bde.	8	—
Kleist, herausgegeben von *E. Schmidt*, 5 Bde.	10	—
Körner, herausg. von *H. Zimmer*, 2 Bände	4	—
Lenau, herausg. von *C. Schaeffer*, 2 Bände	4	—
Lessing, herausg. von *F. Bornmüller*, 5 Bde.	12	—
O. Ludwig, herausg. von *V. Schweizer*, 3 Bände	6	—
Mörike, herausgeg. von *H. Maync*, 3 Bände	6	—
Nibelungenlied, herausg. von *G. Holz*, 1 Bd.	2	—
Novalis u. **Fouqué**, herausg. v. *J. Dohmke*, 1 Bd.	2	—
Platen, herausgeg. von *G. A. Wolff* und *V. Schweizer*, 2 Bände	4	—
Reuter, herausgegeben von *W. Seelmann*, kleine Ausgabe, 5 Bände	10	—
— große Ausgabe, 7 Bände	14	—
Rückert, herausg. von *G. Ellinger*, 2 Bände	4	—
Schiller, herausgegeben v. *L. Bellermann*, kleine Ausgabe in 8 Bänden	16	—
— große Ausgabe in 14 Bänden	28	—
Tieck, herausgeg. von *G. L. Klee*, 3 Bände	6	—
Uhland, herausgeg. von *L. Fränkel*, 2 Bände	4	—
Wieland, herausgeg. von *G. L. Klee*, 4 Bände	8	—

Englische Literatur.

	M.	Pf.
Altenglisches Theater, von *R. Prölß*, 2 Bände	4	50
Burns, Lieder und Balladen, von *K. Bartsch*	1	50
Byron, Werke, *Strodtmann*sche Ausg., 4 Bde.	8	—
Chaucer, Canterbury-Geschichten, von *W. Hertzberg*	2	50
Defoe, Robinson Crusoe, von *K. Altmüller*	1	50
Goldsmith, Der Landprediger, von *K. Eitner*	1	25
Milton, Das verlorne Paradies, von *K. Eitner*	1	50
Scott, Das Fräulein vom See, von *H. Viehoff*	1	—
Shakespeare, *Schlegel-Tieck*sche Übersetzg. Bearbeitet von *A. Brandl*. 10 Bde.	20	—
Shelley, Ausg. Dichtungen, v. *Ad. Strodtmann*	1	50
Sterne, Die empfindsame Reise, v. *K. Eitner*	1	25
Sterne, Tristram Shandy, von *F. A. Gelbcke*	2	—
Tennyson, Ausg. Dichtung., v. *Ad. Strodtmann*	1	25
Amerikan. Anthologie, von *Ad. Strodtmann*	2	—

Italienische Literatur.

	M.	Pf.
Ariost, Der rasende Roland, v. *J. D. Gries*, 2 Bde.	4	—
Dante, Göttliche Komödie, von *K. Eitner*	2	—
Leopardi, Gedichte, von *R. Hamerling*	1	—
Manzoni, Die Verlobten, von *E. Schröder*, 2 Bde.	3	50

Spanische und portugiesische Literatur.

	M.	Pf.
Camoëns, Die Lusiaden, von *K. Eitner*	1	25
Cervantes, Don Quijote, von *E. Zoller*, 2 Bde.	4	—
Cid, von *K. Eitner*	1	25
Spanisches Theater, von *Rapp*, *Braunfels* und *Kurz*, 3 Bände	6	50

Französische Literatur.

	M.	Pf.
Beaumarchais, Figaros Hochzeit, von *Fr. Dingelstedt*	1	—
Chateaubriand, Erzählungen, v. *M. v. Andechs*	1	25
La Bruyère, Die Charaktere, von *K. Eitner*	1	75
Lesage, Der hinkende Teufel, v. *L. Schücking*	1	25
Mérimée, Ausgewählte Novellen, v. *Ad. Laun*	1	25
Molière, Charakter-Komödien, von *Ad. Laun*	1	75
Rabelais, Gargantua, v. *F. A. Gelbcke*, 2 Bde.	5	—
Racine, Ausgew. Tragödien, von *Ad. Laun*	1	50
Rousseau, Ausgewählte Briefe, von *Wiegand*	1	—
— Bekenntnisse, von *L. Schücking*, 2 Bde.	3	50
Saint-Pierre, Erzählungen, von *K. Eitner*	1	—
Sand, Ländliche Erzählungen, v. *Aug. Cornelius*	1	25
Staël, Corinna, von *M. Bock*	2	—
Töpffer, Rosa und Gertrud, von *K. Eitner*	1	25

Skandinavische und russische Literatur.

	M.	Pf.
Björnson, Bauern-Novellen, von *E. Lobedanz*	1	25
— Dramatische Werke, v. *E. Lobedanz*	2	—
Die Edda, von *H. Gering*	4	—
Holberg, Komödien, von *R. Prutz*, 2 Bände	4	—
Puschkin, Dichtungen, von *F. Löwe*	1	—
Tegnér, Frithjofs-Sage, von *H. Viehoff*	1	—

Orientalische Literatur.

	M.	Pf.
Kalidasa, Sakuntala, von *E. Meier*	1	—
Morgenländische Anthologie, von *E. Meier*	1	25

Literatur des Altertums.

	M.	Pf.
Anthologie griech. u. röm. Lyriker, v. *J. Mähly*	2	—
Äschylos, Ausgew. Dramen, von *A. Oldenberg*	1	—
Euripides, Ausgewählte Dramen, v. *J. Mähly*	1	50
Homer, Ilias, von *F. W. Ehrenthal*	2	50
— Odyssee, übersetzt von *J. H. Voß*, herausgegeben von *P. Brandt*	1	75
Sophokles, Tragödien, von *H. Viehoff*	2	50

Wörterbücher.

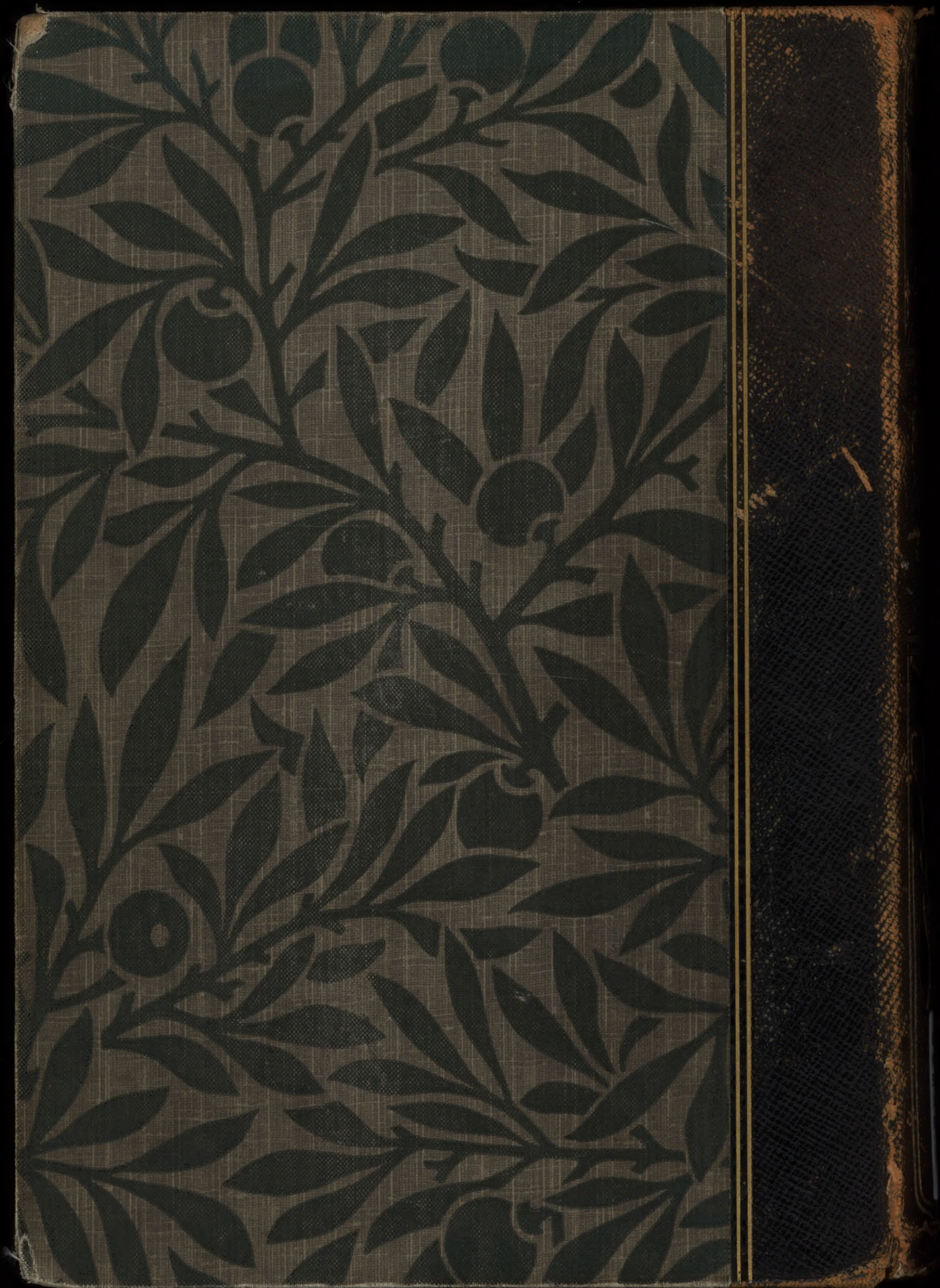
	M.	Pf.
Orthographisches Wörterbuch der deutschen Sprache, von Dr. ***Konrad Duden.*** *Achte Auflage.* Gebunden, in Leinwand	1	60
Orthographisches Wörterverzeichnis der deutschen Sprache, von Dr. ***Konrad Duden.*** *Zweite Auflage.* Gebunden, in Leinwand	—	50
Rechtschreibung der Buchdruckereien deutscher Sprache. Auf Anregung und unter Mitwirkung des Deutschen Buchdruckervereins, des Reichsverbandes Österreichischer Buchdruckereibesitzer und des Vereins Schweizerischer Buchdruckereibesitzer herausgegeben von Dr. ***Konrad Duden.*** *Zweite Auflage.* Gebunden, in Leinwand	1	60

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.











Woermann

Geschichte der Kunst

III



waisentage in Li

Legitim

dieses Legitimation

....

....

Kriegerwaisenta
chen zu verkauf

ptausschuß fü

Lewisty 2d. 1Y 5y10
Wayenge Promende
501